

УЧРЕЖДЕНИЕ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М. ГОРЬКОГО

«СТРАНА ФИЛОСОФОВ» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА: ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

ВЫПУСК 7

По материалам
Седьмой Международной научной конференции,
посвященной 110-летию со дня рождения А.П. ПЛАТОНОВА

21–23 сентября 2009 года. Москва

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2011

ББК 83.3



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ).
Проект № 11-04-16186д

Ответственный редактор — Н.В. Корниенко

Составители — Е.А. Роженцева, Н.В. Умрюхина

Рецензенты — Г.Н. Воронцова, В.П. Смирнов

«СТРАНА ФИЛОСОФОВ» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА: проблемы творчества.

Вып. 7. По материалам Седьмой Международной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения А.П. Платонова. 21–23 сентября 2009 года / сост. Е.А. Роженцева, Н.В. Умрюхина; отв. ред. Н.В. Корниенко. — М.: ИМЛИ РАН, 2011. — 652 с. + илл.

ISBN 978-5-9208-0398-6

Основу седьмого выпуска составляют материалы Международной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения А.П. Платонова. Темой научных чтений и данного издания является драматургия и киносценарии Платонова.

Книга адресована филологам, а также широкому кругу читателей.

ББК 83.3

© ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2011

© Мартыненко А.М., наследник. Все тексты А.П. Платонова, 2011

© Коллектив авторов, статьи, публикации, комментарии, 2011

От редактора

Седьмой выпуск «Страны философов», как и предыдущие, представляет коллективный труд отечественных и зарубежных исследователей творчества А.П. Платонова. Традиционна и история создания выпуска, в основу которого положены материалы Седьмой Международной научной конференции, посвященной 110-летию со дня рождения Андрея Платонова. Она прошла 21–23 сентября 2009 г. в Институте мировой литературы и собрала более ста ученых России, Европы и Азии.

Необычность конференции и настоящего издания — в теме и научной проблематике изучения наследия Платонова. Конференция «Драматургия и театр Андрея Платонова» собрала не только филологов, но и искусствоведов, театроведов, киноведов, режиссеров, артистов театра и кино. В дни конференции открылся Московский фестиваль платоновских спектаклей, в программе которого театральные постановки, ставшие событием театральной жизни не только Москвы, но и России: «Река Потудань, сокровенный разговор» (режиссер С. Женовач, «Студия театрального искусства»; Московский театр-студия под руководством О. Табакова; премия «Золотая маска» за 2009 г.); «Рассказ о счастливой Москве» (режиссер М. Карбаускис; премия «Золотая маска» за 2007 г.); «Шарманка» (режиссер М. Ефремов, театр «Современник»), «Корова» (режиссер Д. Крымов, «Школа драматического искусства»), «Ученик Лицея» (режиссер М. Мизюков, Московский государственный историко-этнографический театр). В дни конференции прошел круглый стол «Театр и кинематограф Андрея Платонова» с участием Г. Седельникова (композитор, автор оперы по рассказу «Родина электричества»), режиссеров С. Женовача и М. Розовского, актеров московских театров; состоялись просмотр и обсуждение фильма по рассказам Платонова «Сын» (режиссер А. Горновский); участники конференции посмотрели спектакль «Река Потудань» («Студия театрального искусства») и встретились с «сочинителями» спектакля и т. п. Уже после конференции в московских театрах прошли новые постановки пьес Платонова: «Ученик Лицея (Юный Пушкин)» — в театре «Сфера» (режиссер А. Коршунов), «Дураки на периферии» — в театре Гоголя (режиссер С. Яшин). После постановки рассказа «Река Потудань» «Студия театрального искусства» под руководством С. Женовача продолжает поиски в переводе прозы Платонова на театральный язык. Состоялась премьера спектакля «Житейское дело» (режиссер А. Имамова), а в ИМЛИ прошла традиционная встреча его создателей с группой Собрания сочинений А.П. Платонова.

Театральные постановки Платонова имеют не формальный статус, а сущностный, потому что пьесы и киносценарии принадлежат не только литературе,

но и театру и киноискусству, принадлежат по родовым признакам и по рождению произведения: ньеса пишется для постановки в театре, киносценарий — в кино. В силу своей специфики эта часть наследия Платонова ведет исследователя к решению новых задач и освоению новых контекстов — не только литературных.

Платонов-драматург и Платонов-киносценарист еще только возвращаются в нашу культуру. Это огромная часть наследия писателя. Киносценарии Платонов писал с 1927 г., пьесы — с 1928-го и до конца жизни. При жизни Платонова ни одна из его пьес не была опубликована и поставлена, подобным же образом складывались отношения с киностудиями СССР и киноиздательствами. Исследователи также не так часто обращались к изучению этой части наследия Платонова. Представленный труд выполняет задачи собирания отечественных и зарубежных платоноведов на этом важном и мало изученном направлении исследований творчества Платонова.

Последний раздел нашего издания — «Архив» представляет драматургические и киносценарные тексты Платонова и другие архивные документы; все они впервые вводятся в научный оборот. Заключают раздел выступление на конференции художественного руководителя «Студии театрального искусства» Сергея Васильевича Женовача и суждения студийцев об их встрече с Андреем Платоновым. Это тоже уже документы «Архива» — истории становления театра Андрея Платонова в XXI в.

Издание иллюстрировано материалами из фонда А.П. Платонова в ИМЛИ РАН (подготовлены Е. Антоновой и А. Лавочкиной). Фотографии спектакля «Река Потудань, сокровенный разговор» любезно предоставлены заведующей литературной частью «Студии театрального искусства» и инициатором Первого Московского фестиваля платоновских спектаклей Анастасией Арефьевой. Хотим выразить особую признательность «Студии театрального искусства» за живой интерес к наследию А. Платонова.

Участники 7-й «Страны философов» благодарны Российскому гуманитарному научному фонду (РГНФ) за поддержку конференции и настоящего издания.

Публикации раздела «Архив» выполнены в рамках исследовательского проекта РГНФ «Архив А.П. Платонова. Книга 3» (проект № 100-400-148а).

Наталья Корниенко

I. ДРАМАТУРГИЯ

**КОНТЕКСТ. ПОЭТИКА. ИСТОРИЯ
ТЕКСТА**

Роберт Ходел (Гамбург)

«ДУРАКИ НА ПЕРИФЕРИИ» — НЕОБЫЧНЫЙ ПЛАТОНОВ

Постановка вопроса

Несмотря на то что пьеса Андрея Платонова «Дураки на периферии» (1928) содержит в себе множество характерных элементов платоновской поэтики, она все-таки крайне необычна для Платонова. Если рассматривать пьесу на фоне основных произведений писателя, бросается в глаза, что текст ее отличается не только своеобразным юмором, но и беспощадной *сатирой*¹. Причем сатира эта настолько беспощадна, что, образно говоря, кажется, будто всего несколько капель переполнили чашу. Но в чем конкретно проявляется этот «необычный Платонов»?

Понятие «сатира», означающее «тарелка фруктов» (*satura lanx*), основано на образе пестрого смешивания всякой всячины. На эту «всякую всячину» и направлена насмешка автора, а если учесть и негативный аспект данного определения, то становится очевидным следующее: в сатире нет положительного начала, которое не подвергалось бы осмеянию. На уровне персонажей это означает, что в произведении нет героя, близкого автору, и действительно, первое, что поражает в пьесе «Дураки...», — это то, что в ней нет того столь характерного для Платонова энтузиаста, который вызывал бы у читателя *симпатию* в том смысле, который выражает древнегреческое слово *συμπάθειω*, т. е. вызывал бы сочувствие и сострадание.

Прежде чем мы перейдем к выяснению вопроса о необычности пьесы на основе ее текста, необходимо коротко объяснить два «внешних фактора», связанных с этим произведением, а именно:

- 1) соавторство с Пильняком;
- 2) влияние жанра драматургии.

Соавторство с Пильняком

Вопрос о творческом участии Пильняка встает в первую очередь в связи с двумя произведениями, которые на основе критики бюрократии тесно перекликаются с «Дураками...»: «Город Градов» (1927) и «очерки» «Че-Че-О» (1928). Под последними стоят подписи Платонова и Пильняка.

Главный герой рассказа «Город Градов» Иван Федорович Шмаков отличается убежденностью в том, что бюрократ как таковой является «зодчим грядущего членораздельного социалистического общества» и что «служение социалистическому отечеству» становится «новой религией»². Но, несмотря на такое идеологическое извращение, читатель испытывает к Шмакову глубокую *симпатию*, вполне напоминающую ту, которой он проникается к «строителям страны» в «Чевенгуре».

В очерках «Че-Че-О», которые на уровне тематики, мотивов и речевой характеристики³ еще теснее связаны с «Дураками...», чем «Город Градов», наблюдается противоположная тенденция. Филипп Павлович, «бывший крестьянин, ныне электромонтер», предстает здесь как явный выразитель взглядов автора, но тем не менее в эмоциональном плане он остается недоступным как автору, так и читателю.

Кажется, что если в центре произведений, созданных исключительно Платоновым, стоял энтузиаст, вызывающий читательскую жалость, то в «Че-Че-О» и «Дураках...», соавтором которых якобы был Пильняк, действуют герои, от которых читатель эмоционально отстранен. Можно ли на этом основании заключить, что Пильняк оказал заметное влияние именно на сатирическую направленность названных произведений?⁴

В платоноведении Пильняку обычно отводится небольшая роль⁵. И все-таки, видимо, стоит снова задуматься над значением этого писателя для творческой эволюции Платонова, и особенно для развития платоновского сатирического начала. Ведь даже самые маленькие изменения стиля могут вызывать сатирическое отстранение. Но здесь мы уже переходим скорее ко второму фактору.

Влияние жанра драматургии

На примере романа «Чевенгур» можно наблюдать, что, несмотря на большой объем речи повествователя в рамках произведения в целом, ни в одном месте текста нельзя четко установить, кто говорит: сам персонаж или повествователь, который вдумывается в своеобразный мир этого персонажа. Поэтому возникает впечатление, что герои романа как будто сливаются с автором-повествователем в единую нарративную инстанцию или, иными словами, в «нарративное сообщество» — сообщество, в котором нет различия между автором, повествователем и персонажем. Герои для автора предстают не столько как предмет изображения, сколько как субъект собственных поисков лучшей о мира, причем многочисленные языковые «аномалии» при этом не столько служат портретированию «полоумного» героя, сколько являются ключевыми понятиями авторского мировоззрения. В другом месте⁶ мы называли эту языковую особенность *у-гlossией*, употребляя этот термин в двух смыслах: с одной стороны, объединяющее «юродствующих» героев и автора-повествователя «косноязы-

чие» становится языковой чертой нового утопического общества, а с другой — аномалии, характеризующие как речь героев, так и речь повествователя, вызывают у читателя эффект отклонения от литературного языка. Говоря словами Копенкина, бесклассовое общество создается не *возвышением* пролетариата (как об этом говорится в программных установках соцреализма), а *снижением* революционных элит, отождествляемых с образом автора-повествователя, до уровня «неграмотных».

Коммунизм, хотя и строится, но за счет «полоумия», или — выражаясь географическими названиями — утопия строится не на Валдайских горах, связывающих вертикали обеих столиц, а в ровной степи на полпути от Европы к Азии.

Но как в таком случае выглядит соотношение речи персонажа и речи автора в драматургических текстах, в которых ремарки четко отделены от речи персонажей?

Можно предположить, что, благодаря такому разделению, усиливается и дистанция между автором и персонажем. Ведь языковые аномалии, образно говоря, больше не «прячут» над нарративными инстанциями и поэтому относятся теперь не к утопическому нарративному сообществу, а лишь исключительно к конкретному лицу. Таким образом, их функция состоит не только в отклонении от литературного языка, но и в дистанцировании автора от персонажа⁷.

Против подобного предположения говорит, однако, ряд моментов в пьесе «Шарманка», к героям которой (в первую очередь к культработникам Алеши и Мюд) мы чувствуем ту же «болезненную близость», что и к героям романа «Чевенгур». Решающий момент при этом заключается в том, что речь Алеши и Мюд пестрит такими же языковыми аномалиями, как и речь членов ОММ (Охраны материнства и младенчества) в «Дураках...» или речь чевенгурских коммунистов. Это обстоятельство позволяет сделать вывод, что характер персонажей, являющихся носителями этих аномалий, важнее, чем аномалии как таковые. В этой связи возникают два вопроса:

а) Чем вызвано то, что судьбу Алеши и Мюд мы воспринимаем, патетически говоря, как собственную телесную рану?

б) Какие черты характера героев пьесы «Дураки...» заставляют нас дистанцироваться от них?

а) Для ответа на первый вопрос выделим самые яркие черты характера Алеши и Мюд:

— *эсхатологическая тоска по социализму*: их жизнь полностью направлена на достижение социалистического будущего, которое они представляют как всеобъемлющее человеческое сообщество;

— *самоотверженность*: все их личные потребности подчинены строительству этого будущего. А поскольку это относится и к любви, то трагичность их жизни становится еще более очевидной;

— *убежденность и целенаправленность*: они абсолютно убеждены в необходимости своих поступков, а потому, не долго думая, убирают с дороги все, что, по их мнению, могло бы помешать приближению коммунистического будущего;

— *наивность*: их механистические представления о человеческом организме и развитии общества свидетельствует о наивном, ненаучном сознании;

— *искренность и целостность*: полное отсутствие расчетливости и практицизма придает им ауру святости — в духе традиции русского юродства;

— *первичность эмоциональности*: в своей агитации за новый мир Алеша и Мюд убеждают не логикой аргументов, а силой убежденности в своей правоте. Не случайно, что главным средством их агитации является музыка. Своей игрой они непосредственно влияют на чувства своих слушателей.

Все эти качества персонажей и создают особый контекст читательского восприятия, в котором речевые аномалии вызывают симпатию к героям, тогда как в случае таких персонажей, как Евсей или Башмаков, эти аномалии лишь усиливают сатирическую характеристику.

Так, например, в сцене, когда Алеша «углубленно» говорит коррумпированному Евсею: «Уж скоро коммунизм, тебя на свете не будет»⁸, он не желает Евсею ничего плохого. Он просто думает о том, что в грядущем таких людей больше не будет, потому что все будут жить в ином, лучшем, обществе.

Но когда расчетливый Евсей в другой сцене сообщает заведующему Щоеву: «...я у него (Стерветсена. — Р. Х.) для опыта всю пищу взял»⁹, — эта странная формулировка вызывает не симпатию, а морально-идеологическое отстранение. Ведь из контекста ясно, что Евсей не доверяет новым советским продуктам, которые сначала должны быть опробованы на населении. Следовательно, его действия эгоистичны. При этом он употребляет выражение «для опыта» (также как и Прокофий Дванов — выражение «начну город *получать*»¹⁰), которое можно понимать двузачно: внешне он пытается приравнять зарубежную пищу к советскому пищевому изобретению, но на самом же деле за его речью скрывается желание наесться досыта и не отравиться при этом.

Возвращаясь теперь к пьесе «Дураки...», следует прежде всего сказать, что вопрос о значении речи персонажа для его восприятия читателем тесно связан с вопросом об участии Пильняка в работе над текстом этого произведения. Можно заметить, что чем интенсивнее тот или иной герой пьесы испытывает стремление к созданию лучшего мира, тем в меньшей степени его речь «страдает» от языковых аномалий, которые в ней присутствуют, и тем убедительнее его косноязычие оправдывается его характером. Иными словами, если бы в «Дураках...» мы имели дело с воодушевленными, искренними героями, то вряд ли столь тонкие стилистические отклонения от языковой нормы в их речи привели бы к тому, что мы называем «переполнением чаши», т. е. к резкому отстранению читателя от этих героев в смысле «*satura lanx*». Поэтому, даже если исключить возможность участия Пильняка в создании самого текста пьесы, остается вероятным, что ее глубоко сатирический характер хотя бы частично объясняется именно сотрудничеством с Пильняком.

б) В качестве аналога Александра Дванова, Мюд или Алеши в пьесе можно рассматривать в первую очередь письмоводителя Глеба Ивановича Рудина. Не случайно, например, Е. Яблоков видит в Рудине «лишнего человека», который символизирует некую философскую (и бытовую) «золотую середину»¹¹.

Остальные персонажи воплощают ту «всякую всячину», на которую направлены насмешка и сатира. При этом Платонов критикует не столько отдельных индивидуумов, сколько представителей общественного порядка. Две общественные темы выдвигаются на первый план, а именно: тема секса, семьи и рождения (б.1) и тема бюрократии (б.2).

(б.1) В связи с первой темой можно выделить следующие аспекты:

— *аборт*: изумляет не сам факт аборта, а способ его обсуждения. Как члены комиссии ОММ, так и супруги Башмаковы, учитывают лишь материальную сторону события. Возможные чувства будущей матери даже не упоминаются;

— *развод*: жены членов комиссии ОММ расторгают брак, просто подав заявление в загс. Их супруги при этом даже не вызваны;

— *свободная любовь и промискуитет*: сексуальная свобода практикуется не только Башмаковой, членами ОММ и Рудиным, но и всем городом: «Времена теперь такие пошли, весь город живет сплошь как одно семейство, и все родственники независимо от пола и должности...» (Евтюшкин¹²);

— *установление отцовства, взыскание алиментов*: биологическим отцом ребенка Башмаковой может быть один из не менее чем трех лиц; в результате встает сложный вопрос о том, кто будет платить алименты;

— *смешение мужских и женских ролей, смешение полов*: в самом начале пьесы звучат пионерские стихи: «По не известным никому причинам / Постановила нарком Коллонтай, / Чтобы рожали только мужчины, / Хочешь не хочешь, лопай, а рожай» (16). Это провозглашенное смешение роли мужчины и женщины находит свое практическое воплощение в коллективном воспитании ребенка, проводимом ОММ. О «достижениях» этой организации слышал даже пришедший издалека странник: «Сказывают, здесь мужики женщинами стали» (47).

Вся эта тематика находится в тесной связи с публикациями и дискуссиями двадцатых годов, в которых действительно участвовала А. Коллонтай, а также такие фигуры, как А. Залкинд, Д. Рязанов, А. Луначарский и Л. Троцкий. Примечателен при этом сам Кодекс законов о браке, семье и опеке РСФСР, который был принят 19 ноября 1926 г. после длительных дискуссий в средствах массовой информации. Ограничимся здесь упоминанием о нововведениях, касающихся развода и фактического брака. В своей монографии «Семейное право» М. Антокольская пишет следующее: «Расторжение брака в суде было отменено совсем. Брак расторгался в органах загса, причем без вызова второго супруга, ему только сообщалось о факте развода»¹³.

А далее Антокольская пишет:

Параллельное существование фактического и зарегистрированного брака ни к чему, кроме правовой неопределенности, путанице и подрыву принципа моногамии, привести не могло. В частности, возникла необходимость решить проблему «конкуренции» между фактическим и зарегистрированным браком. Нерешенным оставался также и вопрос о параллельном существовании нескольких фактических браков¹⁴.

Более того, этот Кодекс, несмотря на всю его прогрессивность, степень которой на Западе была достигнута лишь спустя полвека, не имел достаточной социальной основы. В результате его введение привело к увеличению количества аборт, к массе беспризорников и подкидышей, к обеднению малоквалифицированных в профессиональном отношении женщин и к массовому распространению проституции. Именно на фоне всех этих социальных явлений и велись тогда дискуссии о семьях-коммунах, тройственном и гомосексуальном союзах, фактическом браке или бесплатном аборте.

Осенью 1926 г. широкий общественный резонанс вызвало так называемое «чубаровское дело» — групповое изнасилование молодой крестьянки, приехавшей учиться в Ленинград.

Поскольку группа преступников состояла из рабочих, большая часть которых являлась членами комсомольской организации, невозможно было использовать при освещении этого дела в советских СМИ привычные образы врага. Напротив, звучали голоса с призывами искать причину преступления в неправильном понимании коммунизма.

Аллюзия на «чубаровское дело» в пьесе Платонова была впервые отмечена в выше упомянутой критической заметке «Вечерней Москвы» (1928. 15 окт.). Аллюзия эта особенно заметна в реплике Ащеуловой: «Сказывают у нас в деревне, будто мой-то в компании с жуликами разбой учинил, — будто втроем они одну бабочку оскормили, — и будут платить за это большие деньги» (40).

(б.2) Бюрократия:

Члены ОММ существенно отличаются от героев «Города Градова» в двух отношениях:

— они больше не воодушевлены своей деятельностью. Они не верят ни в социалистическое будущее, ни в необходимость бюрократизации мира ради его рационализации. Наоборот, они злоупотребляют своим положением для удовлетворения частных и личных потребностей. Коррупционность сближает их с заведующим административно-финансовым отделом земельного управления Бормотовым, который в секретаре видит архиерея, а в губкоме — епархию¹⁵. А поскольку членам ОММ не противостоит в пьесе фигура, подобная Шмакову, их коррупционность оказывается лишенной альтернативы и потому безраздельной;

— ОММ предстает как организация, абстрагированная от своих членов. В этом смысле симптоматична аргументация Евтюшкина: «Раз мы охматмлад, то на то нас и поставили, чтобы фактически охранять судьбу поколений... Роды женщинам никак нельзя прощать... А то и комиссию реорганизовать могут» (24–25).

Таким образом, сам факт существования комиссии исключает надлежащее компетентное решение.

До какой степени правдоподобен при этом платоновский текст, видно из опубликованных документов исторической ОММ.

Так, например, доводы в пользу решения об аборте, которые приводятся комиссией в пьесе Платонова, а именно: доходы, жилплощадь, состояние здоровья матери и число детей — представляют собой и ключевые параметры статистики исторической ОММ¹⁶. Особенно любопытна следующая деталь: число аборт в этот период растет по мере роста числа жителей, проживающих в одной комнате. Не меньше 44,2% всех аборт было произведено женщинами, которые жили не менее чем вчетвером в одной комнате.

Подтверждением того, что абсурдная деятельность комиссии ОММ, члены которой осматривают частную квартиру, чтобы принять решение об аборте, не фикция, могут послужить, например, цитаты из доклада заведующей отделом ОММ Народного комиссариата социального обеспечения В. Лебедевой на Всесоюзном съезде по охране материнства и младенчества в 1925 г.:

Если мы поставили перед собой задачу — во что бы то ни стало удовлетворить всех желающих произвести аборт, не принимая во внимание социальных признаков, каковыми мы считаем — материальную необеспеченность и многодетность, то мы встанем на путь, который не даст практических результатов в смысле удовлетворения¹⁷.

Или из доклада Генса, выступавшего на том же съезде:

Сейчас, в 1925 году, редко встретишь у нас в СССР врача, выступающего против легализации аборт... И правы те губздравы, которые, с одной стороны, расширили число бесплатных коек и организовали также платные койки для тех лиц, которым комиссия¹⁸ отказала в бесплатном производстве аборт. Комиссии по выдаче разрешений на бесплатное производство и были организованы потому, что не хватает коек для аборт и для социальной помощи, которая единственно может отвратить женщин от аборт¹⁹.

Из второй цитаты следует, впрочем, также и то, что ОММ в пьесе Платонова превысила свои правовые полномочия. Комиссия не имела права запретить аборт. Она могла лишь решать вопрос о его финансировании.

В этой связи следует также отметить, что Платонов не только на уровне реалий, но и на уровне языка лишь обостряет то, что заложено в самой природе организации ОММ. Цитируем еще раз Лебедеву:

Но как тенденцию нам нужно сохранить весь облик своей работы в смысле направления ее в духе наших методов подхода к крестьянским массам и к рациональному воспитанию грудного ребенка²⁰.

Вернемся теперь к письмоводителю милиции Рудину. Несомненно, у Рудина немало черт, близких таким персонажам, как Саша Дванов, Макар Ганушкин или Алеша. О вертикали власти, например, письмоводитель говорит следующими словами: «Это им сверху так кажется, что внизу массы, а на самом деле эти массы и есть отдельные люди *вроде меня*, и даже любящие...» (14). Рудин выступает против аборт и коллективного воспитания и хочет воспитывать своего (мнимого) ребенка «по своему усмотрению и душевности совместно с любимой женщиной, на основании естественных и земных принципов» (49). Кроме того, в конце пьесы он вместе с милиционершей обнимает мать умершего ребенка, в то время как член ОММ Ашеулов безучастно спрашивает: «Отметить в протоколе смерть ребенка для формы дела или так оставить?» (57). Любопытно также, что — как свидетельствуют письма писателя из Тамбова 1926–1927 гг. — в отношении Рудина к Марье Ивановне в значительной степени отразилось отношение самого Платонова к Марии Александровне. И хотя соответствующие письма Марии Александровны до нас не дошли, можно предположить, что Платонов искренно любил эту женщину, в то время как она, имея иные увлечения в Москве, относилась к нему скорее холодно.

Примечательно здесь письмо от 13 февраля 1927 г.:

За тобой, наверно, ухаживают везде и пристают мужички. А если знают, что ты с деньгами — тем более.

Я ведь твой жених теперь — все прошлое было лишь испытанием. Будущее наше —

верная любовь на всю жизнь, брак и семья. Когда я предлагал тебе это — ты не возражала. Так ли думаешь и теперь, или уже возненавидела снова меня?²¹

Но тем не менее, несмотря на все это, мы все же воспринимаем Рудина скорее как смешной, карикатурный и далекий от автора персонаж. Для этого есть несколько причин.

Во-первых,стораживает уже выше выделенный нами курсивом оборот «вроде меня». Платоновским энтузиастам, сублимирующим свое либидо ради служения новому обществу, не свойственно думать о самих себе. Любовник Башмаковой Рудин, однако, заботится в первую очередь о том, как он может привязать к себе эту «обильную женщину»²². И не исключено, что он пообещал купить ей модные в 1920-х гг. дорогие чулки из фильдеперса, которые закупались за границей и в СССР продавались только пайщиками *enpo*²³, единственно для того, чтобы сделать ее своей любовницей.

Во-вторых, Рудин в отличие от других, подлинных, энтузиастов Платонова, вместо того чтобы отрицать иерархию, напротив, подобно бюрократам, сам стремится быть ближе к центру власти (так он сообщает Башмаковой: «Собираюсь в губгород уехать»; 14). Таким образом, дураки не только для членов ОММ, но и для Рудина оказываются на периферии.

В-третьих, малохарактерно для положительного платоновского героя и степень языкового сознания Рудина (ср. его критическое замечание по поводу выражения «текущие моменты»: «Как, например, моменты могут течь?»; 15). Его способность к метаязыковым выражениям и к красноречию иногда даже переходит в лицемерие, как, например, когда он сообщает пришедшему в квартиру Башмакову о том, что они с Марьей Ивановной обсуждают «про милицию» (15). Рудин в данном случае на самом деле не лжет, но все-таки скрывает свои претензии по отношению к возлюбленной Башмаковой.

Здесь следует подчеркнуть, что автобиографические черты персонажа вовсе не обязательно подразумевают его близость к имплицитному автору. Эти черты могут выполнять и прямо противоположную функцию. Ведь не исключено, что писатель в данном случае пытался освободиться от своей любовной травмы, карикатурно изобразив неудачливого «получиновника», презираемого своей возлюбленной из-за того, что он не в состоянии материально ее обеспечить²⁴.

В заключение скажем еще об одном необычном аспекте пьесы — ее интенсивной интертекстуальности²⁵. Эта интертекстуальность, на наш взгляд, также способствует сатирической направленности произведения. Об этом свидетельствует в первую очередь образ крючкотвора Башмакова, который явно ассоциируется с гоголевским Башмачкиным, — между прочим, и на основе его импотенции. Само место действия — Переучетск — Яблоков²⁶ связывает на основе слова «переучет» с гоголевским «Ревизором». Таким образом, с появлением «старшего рационализатора» усиливается впечатление того, что весь город захвачен бюрократией, коррупцией и развратом²⁷.

Но не в меньшей мере осмеивается на основе интертекстуальных аллюзий и красноречивый Рудин. Здесь достаточно вспомнить уже хотя бы тургеневский любовный треугольник Наталья Ласунская—Волынцев—Рудин, который в платоновском варианте Рудин—Марья Ивановна—Башмаков превращается

в пошлую пародию²⁸. При этом, благодаря аллюзии на Тургенева, платоновский герой приобретает черты представителя старого ушедшего мира.

С Марьей Ивановной связана и другая (безусловно, дискуссионная) аллюзия пьесы. *Марья Ивановна* — заглавие рассказа Чехова, вышедшего в 1884 г. в юмористическом журнале «Будильник» под псевдонимом А. Чехонте. В этом полемическом произведении Чехов спорит с читателем о качестве современной русской литературы, включая в этот спор и свой собственный рассказ:

Если печатают такой вздор, как «Марья Ивановна», то, очевидно, потому, что нет более ценного материала. Это очевидно. Садитесь же поскорее, излагайте ваши глубокие, великолепные мысли, напишите целые три пуда и пошлите в какую-нибудь редакцию. Садитесь поскорей и пишите! Пишите и посылайте поскорей!

И вам возвратят назад²⁹.

Если соотнести эту метапоэтическую критику Чехова с пьесой «Дураки...», можно сделать вывод, что, по мнению ее авторов, не только сама эта пьеса, о напечатании которой наверное уже не могло быть и речи, но и вся советская литература находятся в весьма печальном состоянии.

Остается еще упомянуть, что такие второстепенные персонажи, которые и в принципе не предназначены для того, чтобы стать объектами эмоционально окрашенной читательской самоидентификации, в пьесе идеологически остранены.

Милиционерша показана как женщина, которой удастся совмещать профессию и семью, но при этом ее малолетнему сыну приходится приносить ей младенца для кормления. Особенно гротескным становится сочетание общественной и семейной жизни этой советской мадонны в следующей ремарке: «Милиционерша левой рукой держит ребенка, а правой — суду под козырек» (35).

Главный рационализатор, в своем роде советский ревизор, предстает как типичный представитель «центра», не способный правильно оценить жизнь периферии. Так он восстанавливает браки, даже не спрашивая мнения сторон, хотя Башмаков не готов признать младенца своим сыном, Евтюшкин возвращается к жене «нехотя» (56), Башмакова предлагает Ащеулову уйти с младенцем втроем в лес, а Рудин мечтает о совместной жизни с Башмаковой. Более того, распоряжение рационализатора не может предотвратить смерть ребенка.

В то время как в «Епифанских шлюзах» *крестьяне* становятся жертвами централизма, в пьесе «Дураки...» они — составная часть всеохватывающей системы³⁰. Так 1-й и 2-й крестьяне (Мерины) просят «аннулировать» своих жен, «как заведенных в дореволюционный период» (34). Их аргументация говорит о том, что они очень ловко используют негативный образ «старого мира» в своих личных целях. При этом полемическая трактовка сексуального начала подспудно проявляется как в их фамилии (ср. «мерин» в смысле кастрированного жеребца), так и в их речи: например, в употреблении слова «корень». Упоминается, что, для того чтобы не платить налогов, они вырвали «с корнем» седьмой «куст крыжовника», который «самотеком вырос» (34). Но слово «корень» при этом в речи Башмакова прямо обозначает половой член: «У нас один ученый... измерял объемную величину расового корня... Самый большой расовый корень — на основании науки — у русских» (50). В этом смысле развод Маринов ассоциируется с попыткой уничтожения сексуальности. В конце пьесы

сы, обращаясь к главному рационализатору, они пятятся назад: «Товарищ улучшатель ихней жизни, а ты заодно и нас разбери вот, как и мы аннулировали наших жен и вырос лишний корень» (56–57).

Из этого следует, что и крестьяне — представители общества, главными чертами которого являются бюрократический и иерархический склероз и «недорегулированная» сексуальность.

Заключение

В произведении «Дураки на периферии» переставший верить в осуществление коммунистической идеи Платонов достигает кульминации своего идеологического разочарования. В пьесе нет ни одного персонажа, который бы не был лишен той эсхатологической самоотверженности, столь отличавшей большинство прежних платоновских героев. При этом языковые аномалии, лишённые этико-идеологической основы, реализуют теперь не положительно-утопический, а, напротив, свой сатирический потенциал. Таким образом, темы, мотивы и языковые приемы пьесы «Дураки на периферии», в которых мы, несомненно, узнаем автора «Чевенгура» и «Города Градова», превращаются в нечто «необычное» и вовсе не похожее на Платонова.

Означает ли это, что Платонов к 1928 г. окончательно приходит к выводу, что Советский Союз бесповоротно развивается в направлении, весьма далеком от того утопического идеала, который вроде бы был положен в его основу?

На титульном листе книги А.П. Мюллера «Быт иностранных художников в России» есть запись Платонова: «...1928/ год моей смерти / А. Платонов»³¹.

¹ Об этом свидетельствуют первые рецензенты пьесы, которая была прочитана авторами на собрании *Литературного звена* и в Доме Герцена. Критик «Читателя и писателя» (1928. 21 окт. С. 5) был раздражен «чрезмерной неправдоподобностью и нарочитой карикатурностью в изображении обитателей периферии», а в рецензии «Вечерней Москвы» (1928. 15 окт.) говорилось о «шарже на провинцию», который едва ли оправдан (Андрей Платонов: воспоминания современников: материалы к биографии. М., 1994. С. 226–227).

² Платонов А. Город Градов // Платонов А. Взыскание погибших. М., 1995. С. 90, 70.

³ Ср., напр., следующие мотивы и цитаты:

Платонов А., Пильняк Б. Че-Че-О. Областные организационно-философские очерки // Литературное обозрение. 1987. № 10.

«...Всесоюзный дьячок, как называют здесь радио за хрипоту его и почтительность» (С. 96); «Федя, заткни ты этого хрипатога дьявола» (С. 100).

«Почему это все в массы швыряют — прямо, как кирпичи летят. Книгу пишут — в массы... А ведь это только сверху кажет-

Платонов А., Пильняк Б. Дураки на периферии // Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. С. 12–57. Далее ссылки на эти издания приводятся в тексте с указанием страниц.

«Заткни дьячка» (С. 15).

«И вот все пишут и пишут газеты: книги в массы... Прямо как кирпичи летят. Это им сверху так кажется, что внизу массы, а

ся, — крикнул он, — только сверху видать, на самом деле эти массы и есть отдельные что внизу — масса, а на самом деле внизу люди вроде меня, и даже любящие...» отдельные люди живут, имеют свои на- (Глеб Иванович; с. 14).
 отдельные люди живут, имеют свои на-клонности, и один умнее другого» (С. 100).

⁴ Любопытен при этом факт, что у Пильняка нет произведения, достигающего уровня сатиричности «Дураков...».

⁵ В. Свительский в этой связи цитирует самого Платонова: «Заявляю следующее, Б.А. Пильняк *Че-Че-О* не писал. Написан он мною единолично. Б. Пильняк лишь перемонтировал и выправил очерк по моей рукописи» (*Свительский В.* Наш союзник Андрей Платонов // *Литературное обозрение.* 1987. № 10. С. 101). В комментариях к «Дуракам...» Н. Корниенко и Е. Антонова пишут: «...однако ее стилистический анализ свидетельствует скорее в пользу единоличного авторства Андрея Платонова» (Ноев ковчег. М., 2006. С. 426).

⁶ *Hodel R.* Erlebte Rede bei Andrej Platonov. Frankfurt am Main, 2001. P. 328.

⁷ К постановке вопроса о характере ремарок и о смешанном жанре «пьесы» см. статью М. Богомоловой в данном сборнике.

⁸ *Платонов А.* Шарманка // *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 84.

⁹ Там же. С. 85.

¹⁰ «Если я с тобой начну город получать, то, ясно, подарю его одной тебе» (*Платонов А.* Чевенгур // *Платонов А.* Ювенильное море. М., 1988. С. 542). Отношение Евсеева к Щоеву вообще переключается с констелляцией чевенгурских вождей Прокофия и Чепурного.

¹¹ *Яблоков Е.* Разбойники, или Отцы без детей (Проблемы и герои пьесы «Дураки на периферии») // *Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы.* Кн. 4. СПб., 2008. С. 166.

¹² *Платонов А.* Дураки на периферии // *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 45. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

¹³ *Антокольская М.* Семейное право. М., 1996. С. 72.

¹⁴ Там же. С. 71.

¹⁵ *Платонов А.* Город Градов // *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 88.

¹⁶ См.: *Генс А.* Проверка нашей политики по вопросу об абортах // *Труды III Всесоюзного съезда по охране материнства и младенчества.* М., 1926. С. 80–95.

В циркуляре НКЗ от 9 янв. 1924 г. койки для аборта распределяются в следующем порядке:

«1. Безработные-одиночки, пользующиеся пособием с Биржи Труда. 2. Одиночки-работницы, имеющие одного ребенка. 3. Многодетные, занятые в производстве. 4. Многодетные жены рабочих. Примечание. Многодетные считаются имеющие 3-х детей. 5. Все остальные категории застрахованных» (*Боголепов П.* Справочник по охране материнства и младенчества. М., 1928. С. 79).

¹⁷ *Лебедева В.* Итоги и перспективы охраны материнства и младенчества // *Труды III Всесоюзного съезда по охране материнства и младенчества.* М., 1926. С. 24.

¹⁸ В губернских и уездных городах и фабричных поселках были организованы комиссии по выдаче разрешений на бесплатное производство абортов в больницах. (См.: *Генс А.* Проверка нашей политики по вопросу об абортах.)

¹⁹ *Генс А.* Проверка нашей политики по вопросу об абортах. С. 85.

²⁰ *Лебедева В.* Итоги и перспективы охраны материнства и младенчества. С. 27. Ср. также пункт «Инструкции об условиях труда кормилиц, работающих по найму в учреждениях охраны материнства и младенчества» (Бюллетень НКЗ. № 8–9 от 20 мая 1924 г. // *Боголепов П.* Справочник по охране материнства и младенчества. М., 1928. С. 71):

«Условия труда. <...>

4. Кормилицы обязаны кормить детей в установленные часы.

Количество детей на кормилицу и количество кормлений в сутки устанавливается врачом по норме на кормилицу — один младенец, кроме собственного, и 6–8 кормлений в среднем в сутки, причем ночной перерыв между кормлением не должен быть менее 6 часов.

Примечание. Норма детей и количество кормлений изменяется в зависимости от подбора детей и молочности кормилиц, но не свыше двух младенцев, не считая своего ребенка на кормилицу».

²¹ Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М., 2009. С. 477–478.

²² Показательна и первая реплика Рудина, в которой сексуальные аллюзии чередуются с указаниями по поводу карточной игры «в козла»: «Козлом вы остались, Марья Ивановна. И, например, любовь. Вам сдавать... Хожу под вас с пикей, Марья Ивановна. А вы говорите — жизнь!» (14).

²³ Ср.: комментарии Н. Корниенко и Е. Антоновой // *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 427.

²⁴ Тамбовские письма позволяют видеть еще одну аллюзию на реальное окружение писателя. В письме жене от 10 февр. 1927 г. Платонов пишет: «Как замечательно была подготовлена кампания против меня. Профессора, апологеты православия и разврата (напр<имер>, Шульгин) и те воевали и усердствовали с одиноким Платоновым». Из комментариев Н. Корниенко (Архив А.П. Платонова. Кн. 1. С. 474–475) вытекает, что одним из профессоров был зам. начальника Управления землеустройства, мелиорации и госимущества Наркомзема РСФСР Н.П. Рудин.

²⁵ В рамках данного исследования не учитываются аллюзии на дальнейшие платоновские произведения, как, например, «Антисексус».

²⁶ *Яблоков Е.* Разбойники, или Отцы без детей... С. 157.

²⁷ В письме к жене от 15 февр. 1927 г. Платонов называет Тамбов «гоголевской провинцией» (Архив А.П. Платонова. Кн. 1. С. 479).

²⁸ Ср.: *Яблоков Е.* Разбойники, или Отцы без детей... С. 165.

²⁹ *Чехов А.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 2. М., 1975. С. 314.

³⁰ Некоторое исключение представляет собой *Ащеулова*. Однако эта представительница ушедшей деревенской жизни не вызывает никакой надежды на обновление общества на основе старых ценностей. Единственным второстепенным персонажем, близким автору, является *странник*. Его роль, однако, ограничивается осмотром переучетских «достижений».

³¹ Архив А.П. Платонова. С. 495.

Светлана Кочерина (Москва)

ПЬЕСА «ДУРАКИ НА ПЕРИФЕРИИ» КАК ОПЫТ АВТОИНСЦЕНИРОВКИ

Под автоинсценировкой, или авторской инсценировкой (от лат. *autos* — сам, *in* — на и *scaena* — сцена), понимается переработка для театра повествовательного произведения, сделанная самим автором. В истории литературы примеров автоинсценировок немало: Александр Дюма-сын приспособил для сцены свой роман «Дама с камелиями», Золя — роман «Тереза Ракен» и др. В первое послереволюционное десятилетие в Советской России автоинсценировка становится одним из самых популярных драматургических жанров: театр нуждался в современных, актуальных, качественных текстах, и режиссеры обращались к писателям с просьбой адаптировать прозу для сцены. В. Ковалев, анализируя ранние пьесы Л. Леонова, называет инсценировки романов «характерной чертой театральной жизни середины 20-х годов»¹. Действительно, в это время одна за другой появляются: в 1925 г. — «Петербург» А. Белого и «Виринея» Л. Сейфуллиной (в соавторстве с В. Правдухиным), в 1926 г. — «Дни Турбиных» М. Булгакова, в 1927 г. — «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Барсуки» Л. Леонова, «Мятеж» Д. Фурманова (в соавторстве с М. Поливановым), в 1928 г. — «Заговор чувств» Ю. Олеси, «Растратчики» В. Катаева, в 1930 г. — «Первая конная» Вс. Вишневского, переделанная из оратории «Красный флот в песнях», и т. д. Прозаики возвращаются к уже написанному и принимают перекраивать, перестраивать ткань романа или повести по жестким театральным канонам, меняют образы, сюжетные линии и композицию. Фразы героев становятся репликами, описания — ремарками.

Пьесе А. Платонова «Дураки на периферии» нельзя однозначно считать автоинсценировкой хотя бы потому, что пьеса создавалась не для какого-то конкретного театра, как это было у других начинающих драматургов (Булгаков — для МХАТа, Леонов — для Театра им. Е. Вахтангова, Андрей Белый — для 1-й студии МХАТа и т. д.). К тому же нельзя выделить один

исходный прозаический текст, ставший основой текста драматургического. Критик Эм. Бескин в статье «Инсценировка» (1930) для «Литературной энциклопедии» полагает, что инсценировка может быть не только максимально точной адаптацией прозы к законам театра, но и включать в себя гораздо более свободную переработку произведения в интересах сценичности². Примером такой переработки критик называет «Пиковую даму», повесть Пушкина и либретто к одноименной опере Чайковского, а также некоторые пьесы своих современников («Наталья Тарпова» Семенова, «Заговор чувств» Олеси, «Инженер Мерц» Никулина). К инсценировкам-переработкам можно отчасти отнести и платоновских «Дураков на периферии», и мы можем говорить о том, что эта пьеса строится как полностью самостоятельное произведение, вбирающее в себя отдельные сюжетные линии, темы, мотивы, аллюзии, отзвуки речи из рассказов Платонова 1920-х гг.

Чтобы понять, как работает Платонов над своей пьесой, каким образом и в какой степени он использует принципы инсценировки, стоит рассмотреть создаваемые им образы двух главных героев «Дураков на периферии», Ивана Павловича Башмакова и Марьи Ивановны Башмаковой. В середине 1920-х гг., когда в театре идет активный поиск нового современного героя, воплощающего революционные веяния, наибольшим изменениям во время работы над инсценировками обычно подвергается система персонажей. При этом авторы очень трепетно относятся к своим героям, стараясь при перенесении в пьесу максимально сохранить их характер, биографию, внешний облик, речевые характеристики. Так А. Смелянский сравнивает трансформацию образа Алексея Турбина, превратившегося из философствующего и рефлексирующего врача в решительного, жесткого полковника, «с разрезанием пуповины», связывавшей роман и пьесу³, чему долгое время сопротивлялся сам Булгаков. У Андрея Платонова эта «пуповина» едва заметна.

Один из главных персонажей «Дураков на периферии», счетовод Иван Павлович Башмаков, пожилой человек, «уезженный временем»⁴, напоминает экономиста Магова из одноименного рассказа Платонова, датированного 1926 г. В пьесе сохраняются имя (Иван) и отчество (Павлович) героя, правда, в рассказе задонского гражданина звали «Иван Палыч»⁵, но драматург убирает разговорное произношение, заменяя в списке действующих лиц «Палыч» на «Павлович»*. Однако большинство персонажей пьесы называют его все-таки «Иван Палыч» и в обращении («Да вам и невозможно, Иван *Палыч*» (6) <здесь и далее курсив наш. — С. К.>, — говорит Рудин; «Иван *Палыч*, это вы какими сознательными чувствами придумали такое безобразие?» (31) — спрашивает Евтюшкин), и в третьем лице («Положа руку на сердце — не вру, потому как Иван *Палыч*, по моим сведениям, от неустанно-честной службы потерял способность множиться...» (50), — сообщает комиссии Глеб Иванович). Когда Рудин пересказывает свой разговор с Башмаковым, то в первый раз использует разговорную форму («...пришел и сказал Ивану *Палычу*, страдая посреди себя: Иван *Палыч*, я находился с вашей женой, у нас была любовь, секретная от вас...»; 49), а затем, после того как его перебивает Ащеулов, он смущается и

* Списка действующих лиц нет в составе рукописи пьесы. (Примеч. ред. Н. Корниенко.)

переходит на официальный тон, с которого вскоре вновь сбивается: «И я говорю Ивану Павловичу. Простите мою слабосердечность и не поминайте лихом мою любовь с вашей супругой. А теперь я обращаюсь к вам, Иван Палыч...» (49).

В большей степени была переработана и фамилия героя. Платонов отказался от необычной, иноязычной, фамилии, но оставил ее фонетический след, наименовав своего счетовода этимологически понятным Башмаковым, но переместив ударение с третьего на второй слог, так, чтобы «БашмАков» был созвучен с «МаГов». И Иван Павлович настаивает на таком произношении, рискуя исправить даже официального представителя власти в лице председателя комиссии охматмлада Евтюшкина («Здесь проживает гражданин счетовод БашмакОв с женой и семейством?» — «Да-с, я и есть БашмАков... Моя фамилия произносится вслух — БашмАков...»; 20). В пьесе неоднократно акцентируется внимание читателя на подобной двойственности, о которой говорит тот же Евтюшкин, диктуя протокол Ащеулову: «Пиши. Слушали и осматривали, и обследовали матерьяльное положение гр. БашмакОва, он же БашмАков: читается так, а пишется иначе...» (23). Далее на ударениях выстраивается целая смысловая игра: Платонов подчеркивает, что Евтюшкин мало того что принимает решение, противоречащее настойчивым просьбам Башмакова, так еще выразительно именуется его супругу гражданкой БашмакОвой («Пиши... Комиссия, состоящая... перечисли нас... постановляет... Гражданке БашмакОвой, Марье Ивановне — родить!»; 25), подчеркивая ее независимость. И буквально через несколько реплик объявляет заседание комиссии закрытым, как ни в чем не бывало прощается: «До свиданья, гражданин БашмАков. Счастливо размножаться! Позовите к себе на октябрины, принесу подарок от комиссии» (26).

Как ни странно, совпадений в биографии Магова и Башмакова не так уж много, хотя некоторые пересечения есть. В своем дореволюционном прошлом Магов год обучался в церковно-приходской школе и «поступил мальчиком в монастырскую ризницу»⁶, став затем, по-видимому, писарем при пономаре, постепенно прославив выдающимся задонским экономиком. Башмаков тоже был писарем, только солдатским, из крестьян-отходников, что выглядело гораздо благонадежнее с точки зрения социального происхождения (35), и стал в итоге экономом по жизни и счетоводом по профессии и теперь, как выражается сам герой, «служит счетной работой» или «по счетной линии» (18, 21). Магов был женат один раз — «...женитьба Ивану Палычу обошлась кругло в четыре с полтиной...»⁷. К тому же это событие, вернее расходы, с ним связанные, называются чрезвычайными и единовременными, что позволяет предполагать, что женился платоновский экономик один раз, а про детей в рассказе и вовсе не упоминается. Башмаков в браке состоял дважды: первый раз еще в дореволюционный период, и вот женат на «обильной женщине» Марье Ивановне. От первой жены у него трое детей: «Один на рабфаке, другой сын остался расти при старой жене, когда мы развелись. Катька при мне» (16).

Зато главную черту характера обоих персонажей — экономность — Платонов изобразил практически одинаково. Скупость Магова иллюстрируют два предмета, прослужившие герою рассказа дольше обычного — это сапоги, за двенадцать лет оставшиеся еще «новыми и гожими в долгую носку», и карандаш, которым при определенных усилиях можно пользоваться всю жизнь. Оба

эти примера нашли отражение и в пьесе «Дураки на периферии». Платонов подробно описывает, каким образом экономик сумел так сберечь свои сапоги: «После каждого своего похода в город или в грунтовые окрестности его Иван Палыч сапоги снимал, стирал с них тряпочкой пыльцу, мазал неспешно и слегка ваксой, чтобы не бередить зря кожу, и, приподымая остороженько за ушки, опускал в специально для того сшитые брезентовые мешочки водо- и воздухо- непроницаемые, набитые сухой овсяной соломой, ежегодно сменяемой. После сего мешки запечатывались деревянными пуговицами — рукоделие самого Иван Палыча — и подвешивались на потолочные гвозди, где воздух суше и пок- оя больше»⁸. В пьесе знакомство с Башмаковым начинается с изображения то- го, как бережно обращается он со своей обувью: «...раздеваясь, снимая сапоги и подвешивая их в специальном мешочке на специальном блоке к потолку, ве- шая на гвоздь пиджак, оставшись в чулочках и жилете» (15). Следует отметить, что такая деталь, как чулочки, возникла в черновом варианте рассказа: «Дома Иван Палыч ходил в чулочках». В сущности, эта ремарка — не что иное, как краткий пересказ фрагмента прозаического текста, который не цитируется, а лишь обозначается так, чтобы исчезло все несценическое и осталась только простая последовательность действий. Хозяйственность персонажа, в рассказе по-гоголевски гиперболизированная, доведенная до абсурда, в пьесе смягчает- ся, делается более реалистичной.

Второй предмет, сберегаемый Маговым, — карандаш, главный враг кото- рого, как вывел Иван Палыч, «не писание, а чинка». И вот этого «инструмента- рия» может хватить на всю жизнь, даже при том, что первому хозяину каранда- ша, пономарю Сергею, он «уже не приходился по рукам — по малым размерам, вследствие исписки». Как позже формулирует Башмаков, «экономия от береж- ной эксплуатации мебели и носильного имущества, через это удлиняются нор- мальные сроки амортизации» (21). Любопытно, что Магов свой карандаш полу- чил бесплатно от пономаря, а Башмаков не воспользовался служебным положе- нием и покупает письменные принадлежности за свой счет, как говорит Ев- тюшкин: «Ты человек честный. Вон в графах на канцелярские принадлежности 17 коп. ставишь, а мог бы госснабжением пользоваться...» (23).

Платонов отмечает один из главных принципов жизни Магова — нетороп- ливость. Ведь чинка карандаша имеет в первопричине не расход графита, а без- зумную *спешку* в писании, и потому экономик даже мажет ваксой сапоги «не- спешно и слегка», что так не похоже на Башмакова, который в ответ на привет- ствие Глеба Ивановича бросает: «*Спешу. Маша, убирайся скорее*». И на протя- жении всей пьесы он существует в постоянной спешке и суете, что видно из ре- марок, характеризующих его действия: «*поспешно обуваясь*», «*убегает* им вслед», «входят Башмаков и Рудин, в *чрезвычайной поспешности*». Такие пере- мены в характере персонажа обусловлены всем ритмом пьесы «Дураки на пери- ферии», где подчас складывается ощущение, что автор намеренно подгоняет своих персонажей, заставляет их на бегу произносить реплики, не оставляя им времени на созерцательные размышления, на взгляд внутрь себя, важный для героев платоновской прозы. Катя говорит, «вбегая со двора» и «прыгая на одной ноге», Рудин — «бросаясь к Марье Ивановне», Марья Ивановна — «вскакивая с кровати навстречу Ащеулову», «стремительно и надменно врываются» жены Евтюшкина и Лутьина. Кажется, что вся эта шумная деятельная толпа со всех

сторон атакует Башмакова, что фиксируется и автором: «Жены лезут на мужей, мужья на Башмакова, Башмаков прячется за миллионершу» (30), «комиссия лезет на Башмакова» (32). И на фоне этого всеобщего движения так контрастно выглядит платоновская ремарка к словам Ивана Павловича — «в самоуглублении». Типичный «кинородный обыватель», как охарактеризовал его Лутын.

Есть и еще одно, что объединяет Магова и Башмакова, — это так называемая жизненная «бухгалтерия», когда на чашах весов оказываются сапоги, приобретенные задонским экономиком за семь рублей, и выгодная женитьба, которая «обошлась кругло в четыре с половиной», что было «с некоторым избытком возвращено приданым жены — домом с палисадом, забором, нужником и сараем, — имуществом высокой долговечности»⁹. В пьесе тема предельно заострена, и здесь уже скрупулезно, вплоть до копейки посчитанные все скудные материальные блага могут быть дороже жизни ребенка. Экономность Башмакова сводится к простому арифметическому расчету, балансу доходов и расходов, который он предлагает на рассмотрение комиссии, где скрупулезно подсчитываются и взвешиваются алименты, траты на чулки, доходы от козьего молока и т. д. Создавая речевую характеристику счетовода, Платонов намеренно концентрирует бухгалтерскую лексику, что было только намечено в речевой характеристике Магова: «Итого по доходным статьям на дебете 58 р. 32 с половиной коп. Расходы. Алименты первой жене — треть основного жалованья без внутрихозяйственных доходов — 14 р. 64 к. Квартира по ставке с излишком площади — 4 р. 11 к.» (22) и т. д.

В пьесе «Дураки на периферии» можно найти и другие отсылки к рассказу «Экономик Магов». Например, в рассказе говорится о том, что монастырь теперь «имеет значение пожарной каланчи и радиоприемника», и хотя жителям Задонска теперь питаться нечем, зато «теперь по эфиру туда несется радиомызыка. Вместо имущества — красота!»¹⁰. Главным звуковым фоном первого акта пьесы оказывается шипящее «без толку» радио, рефренозно упоминаемое Платоновым дважды в первой ремарке. Оно является раздражающим фактором для Башмакова, который, войдя в дом, сразу просит его выключить («Заткни дьячка»). Для Рудина радио — символ «массового масштаба» («Вот в газетах пишут, Иван Павлович, — радио в массы, чудеса науки и техники в массы, прочие отношения — тоже в массы. Только успевай ловить»), противоположного индивидуальному подходу, который требуется ребенку («Швырнуть ребенка в массы нельзя, он в воздухе растворится, как падающая звезда»; 18).

Прототипами главной героини пьесы «Дураки на периферии», Марьи Ивановны Башмаковой, отчасти можно назвать всех женских персонажей «Рассказа о многих интересных вещах». Угадываются в ней и черты ласковой и жалостливой Наташи, из-за которой по деревне пошел любовный мор. Кажется, что такая же «бацилла аморе» всколыхнула весь уездный город Переучетск, заставив все мужское население потерять голову от Марьи Ивановны. Узнается в ней и суржинская Ева, которая должна родить новую нацию, «без голода, без болезней, без горестей, без драк». Это является одной из главных линий пьесы «Дураки на периферии», вспомнить хотя бы, как сам председатель комиссии охматмлада на суде дает определение себе и своим товарищам — «родоначальники нации», хотя это звучит, скорее, как возглас возмущения («Что мы, родоначальники нации, что ли!?!»). Действительно, комиссия охматмлада занимает

ся как раз коллективным, правильным возвращением ребенка «на основании закона», «по чудесам науки и знания», воспитанием человека нового времени, символа будущего («Будущее на руках вынашиваем», — говорит Евтюшкин). И этот процесс протекает в декорациях, больше напоминающих исследовательский институт — в ремарке Платонов указывает, что помещение представляет собой «помесь учреждений, детского приюта и жилья... Явная медицинская наука и мирная жизнь» (44). Ребенок воспринимается как бездушный объект: его можно получить под расписку, взвешивать три раза в день, выносить на улицу — не для прогулки, а «для вентиляции легких». Неживая кукла, которая даже не плачет. Вспоминается фраза из «Рассказа о многих интересных вещах», где «мальчонко-сосунок» ставится в один ряд не с людьми, а с хатами («Было на Сурже 22 мужчины, 2 женщины и 1 волк. Кроме того, было еще: 3 хаты и 1 мальчонко-сосунок, Кондратовой женой произведенный») ¹¹.

Но, вероятно, больше всего Башмакова похожа на Каспийскую Невесту из «Рассказа о многих интересных вещах». Иван, понимая, что одна женщина «народить нацию не управится» ¹², уходит звать в Суржу людей и встречает разбойников, главное имущество которых — зачарованная волшебница, то ли нерсианская княжна, приглянувшаяся Стеньке Разину, то ли заморская Царь-девица. Каспийская Невеста, в которой «не было ни души, ни страсти, ни похоти, ни желаний» (вспоминается равнодушная скука Марьи Ивановны в первом акте пьесы), зато была волшебная сила, изменяющая все вокруг: «И большевики переменились. Тяжелые большие головы их нагрузились думами и душевной нежной силой» ¹³. Такой образ жизни — мечта Марьи Ивановны, в поисках вольной жизни грозящейся уйти в разбойники (как варианты — стать милиционером или открыть шинок), подальше от всех грустных, скорбящих и экономящих: «Уйду я от вас в разбойники: у вас все силы не на жизнь, а на учет уходят, а мне одна домашняя доля остается...» (17), «Уйду от вас, чертей, в разбойники, в леса, в атаманы, в батьки и матки» (19), «Жила бы в лесу и пела бы песни. Налетела бы набегом на ваш город, взяла бы его в плен и супруга моего либо к стенке, либо в золоторотный обоз, заниматься учетом контроля. Я бы тебя, учетного беса, каждое утро по морде бы била» (19). «Васька, давай уйдем в разбойники... — просит она Ащеулова. — Для вольной жизни. Будем всех грабить, песни петь. Учетного пса к стенке поставим и шлепнем его на заре!» (27).

И мечты Марьи Ивановны начинают осуществляться в комиссии охматмлада, членов которой называет разбойниками сначала Башмакова, затем Евтюшкина, а потом уже сами охматмладовцы признают, что в городе их считают разбойниками, правда, Ащеулов отмечает противоречивость этой оценки: «Нас все за разбойников считают и даже за хороших людей, как мы на сторону принципиально деньги жертвуем. А зеленой не топчем» (37). А ведь именно из таких бродяг Иван Копчиков собирал «большевицкую нацию». Хотя Евтюшкин и пытается оправдаться, уверяя Марью Ивановну, что никакие они не разбойники, она сразу начинает называть членов комиссии разбойниками («И будем жить, как разбойники, а не домочадцы», «Чай, что ли, пить будем, разбойнички?», «Ну, разбойнички, садитесь наслаждаться вкруговую, приступайте к вольной жизни»). Как формулирует сама Марья Ивановна, «вот это я понимаю, жизнь. Живу и что хочу делаю, а делать я ничего не хочу. Не то что коз у Башмака доить. Он, черт, меня, как бухгалтерскую графу, учитывал, словно я вещь, а я от-

ношение» (47). Вроде бы вот она, идеальная вольная жизнь, но в финале тема разбойничества возникает вновь и совсем с другой интонацией: признанная охматмладовцами атаманша («Атаманша, наливай чаю всем членам и себе», — говорит Ащеулов) остается одна, преданная, брошенная, растерянно ждущая помощи от своей шайки: «Разбойники! Евтюшкин! Лутьин! — Куда же вы пошли, на кого же я осталась? <...> Васька — отказываешься? А кто собирался со мной в леса убежать, сказывал, что там нас мужики утаят?» (57). И последняя ее реплика в пьесе звучит как повторение реплик Марьи Ивановны из начала пьесы, где она только мечтает о том, чтобы уйти в леса: «Васька, бери своего сына, бежим в леса!» Только тогда эти фразы воспринимались как обычная маниловщина, если бы да кабы, а сейчас это яростный, решительный призыв, кульминационное высказывание трагической героини, после которого следует и страшная развязка — «Марья Ивановна бежит к люльке, вместе с Глебом Ивановичем. Страшный крик» (57).

Путем сопоставительно-стилистического анализа ранних рассказов А. Платонова, таких, как цитируемые здесь «Экономик Магов», «Рассказ о многих интересных вещах», а также «Родоначальники нации...», «Антисексус», «Эфирный тракт», «Город Градов» и др., и его пьесы «Дураки на периферии» можно выявить некоторые принципы автоинсценировки, использующиеся автором при создании драматического произведения. Прежде всего это касается связи между героями пьесы и их прозаическими прототипами — Башмаков и Магов, Марья Ивановна и Каспийская Невеста: персонажи «наследуют» имя и фамилию, эпизоды биографии и, самое главное, основные идеи и доминантные черты характера. При этом Платонов не копирует уже имеющегося героя, интегрируя его в новый драматургический текст, но создает заново, опираясь на свой прозаический опыт. Он работает над пьесой, вплетая в текст лишь отдельные элементы прозаического текста, создавая свой собственный вариант автоинсценировки, отличный от того, что делают в это же время Булгаков, Леонов и др.

¹ Ковалев В. Ранние пьесы Л. Леонова: [к истории их создания] // Из истории русских литературных отношений XVIII–XX вв. М.; Л., 1959. С. 329.

² Литературная энциклопедия. Т. 4. М., 1930.

³ Смелянский А. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1989. С. 73.

⁴ Платонов А. Дураки на периферии // Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. С. 15. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

⁵ Платонов А. Экономик Магов // Платонов А. Сочинения. Т. 1. Кн. 1. М., 2004. С. 68.

⁶ Там же. С. 70.

⁷ Там же. С. 68.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Платонов А. Рассказ о многих интересных вещах // Платонов А. Сочинения. Т. 1. Кн. 1. С. 255.

¹² Там же. С. 253.

¹³ Там же. С. 258.

Михаил Михеев (Москва)

«ДУРАКИ НА ПЕРИФЕРИИ»: ПЛАТОНОВ / ПИЛЬНЯК — НА СКОЛЬКО %?

(Подход к теме взаимопроницаемости идиостилей)

Статья не претендует на то, чтобы определить точные значения процентного содержания текста каждого из авторов в этой пьесе. Задача, которую хочется поставить, — это наметить сам подход к вопросу: возможно ли выделить в литературном произведении «руку» того или другого писателя, выделить его идиостиль, оценив характерные для него приемы, позволяющие с той или иной долей вероятности идентифицировать авторство? В данном случае беру пьесу «Дураки на периферии», которая написана, как считается, Платоновым и Пильняком совместно. Хочется понять, насколько в ней можно выделить, с одной стороны, текст Платонова, а с другой стороны, Пильняка? Или же это текст одного Платонова, и роль Пильняка исчерпывалась тем, что тот поставил свою подпись в конце или только в самом начале задал тему своему молодому товарищу? Надо отметить также, что сама тема уже обсуждалась¹, но несколько в другом ключе. (Вопрос об авторстве этой пьесы, как и в других случаях, когда Платонов и Пильняк были соавторами, вроде бы решен в пользу Платонова — основной из «лошадок», тянувших эту дистанцию, как и в случае с очерком «Че-Че-О».)

Платонов к моменту написания пьесы жил в Москве два года, но широкой известности не получил, тогда как литературная деятельность Пильняка перевалила за десятилетие: он был широко известен в обеих столицах и знаком практически со всеми писателями, артистами, многими политиками того времени². Причем современники описывают нам Платонова даже как некую «тень Пильняка» (К. Чуковский). Вполне естественно несколько позднее, когда появились ругательные рецензии на их совместные очерки, Платонова могли называть

подпильничником. Вспоминая начало 1920-х, Вс. Иванов называл Пильняка «модным» писателем, а Е. Замятин даже считал Пильняка «законодателем» в области новой русской прозы 20-х гг. XX в.

Характерным для Пильняка считается крайне рационалистическое построение текста (В. Гофман), т. е. «построенность» по всем правилам, «монтажный» принцип, или соединение разнородных материалов в тексте, в нем также почти всегда присутствует нарочитая фабульно-сюжетная разорванность и включения чужого, инородного текста. Ю. Тынянов все это назвал даже «стилистической метелью»³. Итак, влияние Пильняка на Платонова, что отмечено и Е. Толстой-Сегал, было довольно существенно, Платонов прошел у мэтра свой путь «ученичества».

На самом деле всякий вновь появляющийся в литературе художественный текст в некотором смысле есть парафраз (или даже — *винегрет*) из предыдущих текстов — как всякое речевое высказывание имеет под собой совокупность речевой деятельности на данном языке в целом. Вспомним эпизод с «научным», или «ученейшим», человеком из рассказа «Усомнившийся Макар» (1929) который, как помнит читатель —

стоял и молчал, не видя горящего Макара и думая лишь о целостном масштабе, но не о частном Макаре. Лицо ученейшего человека было освещено заревом дальней массовой жизни, что расстилалась под ним вдалеке, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора.

Этот эпизод можно считать парафразом «человека без лица, которого не видно в тени лампы» (из «Повести непогашенной луны» Пильняка, 1926⁴), адресат у них, очевидно, общий — Сталин.

Ну, или, скажем, образ *лунного*, в отличие от солнечного, света в «Чевенгуре» Платонова есть, скорее всего, мотивный «наследник» той же *луны* из повести Пильняка — луны как носителя механистического, выверенно истинного (но при этом безжизненного), строго «научного» отношения к жизни, каковой, в свою очередь, идет, как известно, в русской традиции еще от В. Розанова⁵.

Однако собственно мотивными наследованиями и конкретно лексическими заимствованиями я заниматься не буду, например, выяснением того, откуда появляется сюжет оживления мумии в рассказе «Иван-Москва» (нечто похожее было у Вс. Иванова) или откуда возникло прозвище самого персонажа этого рассказа, совпадающее с именем города (такое же, как и в более позднем незавершенном романе Платонова «Счастливая Москва»).

Как можно заметить, Пильняк вообще достаточно резко выделяется как автор среди других, но при этом он же и достаточно однообразен, «тягуч», или «вязок». Среди характерных особенностей его письма я бы выделил следующие черты (наиболее часто встречающиеся, бросающиеся в глаза следуют в начале перечисления). Я беру тексты Пильняка, предшествующие 1928 г.: «Повесть непогашенной луны» (январь 1926 — далее: *Повесть*), «Иван Москва» (март 1927 — далее: *Иван*), «Мать сыра-земля» (1927 — *Мать*) и «Нижегородский откос» (декабрь 1927 — *Откос*, а более раннее «Смертельное манит» 1918 — как *Смертельное*), «Красное дерево» не беру, так как оно написано позже, в январе 1929 г.

1. Преимущественно **глагольная неологизация** — особенно часто с суффиксами на **-ство** или **-ств-овать**. (Может быть, в этом сказывается наследие А. Белого.) Иначе говоря, образование экзотической глагольной формы несовершенного вида (личной, причастной, деепричастной) или именной формы (существительного, прилагательного) с соответствующим суффиксом. Например, просто редко встречающиеся: «немотствующая тишина», «качества» или вообще не сочетающиеся с данным глаголом, но в контексте тем не менее вполне понятные: «В доме в те часы, нижегородствуя, засела солидная тишина...»; «Нижний Новгород покойствовал свою степенностью...», с тем же глаголом: «время покойствовал и останавливалось». Подобные словообразования-неологизмы встречаем и не только в форме глагола. Если сказать иначе, это построение **неологического окказионализма** путем приведения глагола к несуществующему лексически итеративу (существующему только потенциально). Вот еще примеры: «буйничала весна» (*Смертельное*); «горячествовали тифом» (*Москва*); «величествовал... марш» (*там же*); профессор «чудацествовал»; поля, «промотавшие, роскошествуя, лето на зиму» (здесь еще и подмена привычного управления: вместо промотавшие — **что** с винит. падежом: промотавшие, или разменявшие, растратившие — **на**, но это же можно отнести и к контаминации и силlepsису, о чем ниже). Снова в именах существительных — «отважество», с суффиксами **-ание** («мчание») и **-ость**: «...вся чудесность жизни (сына) прошла на ее руках (матери)» (*Откос*). У Платонова тоже есть это — усиление обобщающих суффиксов, но у него с такой частотой данный прием все-таки не встречается. У Пильняка он явно педалируется.

2. Следующий очень важный и, надо отметить, постоянный среди приемов художественного остранения текста у Пильняка — это **грамматический антиквариат**, архаизмы или намеренные грамматические спрямления, иногда просто редко встречающиеся формы и опять-таки окказионализмы, как то: изменение рода существительного: «расстегнутый кобур кольта» (вместо «кобура»); наименование национальности — «ассиры» (вместо «ассирийцы»); разговорное, просторечное название города «Екатеринов» (вместо Екатеринослав); употребление редкой формы глагола: у раздвинутых на окнах портьер «шнурки прожикали сиротливо»; и снова в глаголе «Ни к чему дипломатить» (в прямой речи); «печалить» — в значении «печалиться» (*Откос*); экзотическая форма прилагательного: «буденная жизнь» — вместо «будняя» или «будничная»⁶; глагольная форма «зачирвевет» вместо «зачервивевет» (*Иван*); что-то намеренно трудно произносимое, с усилием выговариваемое, трудно написуемое, вроде «произошло невероятное, обстоятельнейшее в жизни Ивана Москвы».

3. Навязчивый **творительный падеж**: имя мумии жены фараона «выветрилось песками истории» (*Иван*); практически совершенно нормальное: она всю жизнь «думала, что она счастлива — домом, мужем, ребенком, своими днями и заботами...» (*Откос*), но все-таки, с некоторой ощущаемой здесь перегрузкой на творительном, лучше было бы: счастлива <оттого что в ее доме, с ее ребенком все хорошо>. Или: «лампа горела полночью, тишиной, двадцатиградусным морозом...» — т. е. не просто «полночью горела лампа», но еще <в тишине, при 20-градусном морозе> (*Откос*); «живых снесли в больницу, чтобы — путинами больничных коек — эти трое пришли из бреда в явь» (*Иван*). Отец-инженер, отправляется каждый день на работу по замерзшей реке на санях с кучером, а ве-

чером спешит домой, «чтобы к четверем, заиндевав Окою и косыми лучами красного солнца», снимать «шинель в теплой своей прихожей» (*там же*). Зачем в последнем обороте употреблен синтаксически странный творительный падеж? Исключительно для «остранения». (Именно этого рода прием, надо думать, все-таки сродни и платоновским «спрямлениям».) Так сказано вместо более стандартного и более тривиального описания: <отец приезжал домой, весь заиндевелый, в сосульках после поездки в санях по морозу вдоль реки под лучами заходящего солнца> или же: <как бы еще храня на себе отсветы заката>... Читателю приходится сделать усилие для проникновения в этот смысл. Но в точности такого же **навязчивого** употребления творительного падежа — если проверять статистически — у Платонова все-таки мы не встретим.

4. **Генитивные** сочетания — иногда с тавтологией (2), иногда же, наоборот, с **подвешиванием** смысла, иными словами, с загадыванием загадки (последнее как раз и станет наиболее характерным для Платонова): (1) человек «с добродушным, чуть-чуть усталым лицом семинара». Что такое «лицо семинара»? — может быть, такое лицо, как у слушателя семинара? Или: «ежели предрассудок мумии необходим...»: тут либо предполагается наличие предрассудков у самой мумии, или (что оказывается более верным, хотя и не вполне прозрачным грамматически) что мумия как одушевленное существо, т. е. вера в то, что она именно способна ожить, и есть предрассудок (*Иван*). Или (1) «Машина города работала» — это гораздо более понятная, уже обкатанная многими, принятая в литературе, клишированная метафора, где город представлен как работающая машина... Другой пример: (1) ее сын «возник из ее крови и пил молоко ее груди» (*Откос*). Отметим, что странные генитивы потом станут встречаться у Платонова намного чаще, чем у Пильняка, т. е. в этом «ученик» перещеголяет своего учителя.

5. Очень часто используется Пильняком и **персонификация**, как правило опять-таки включающая в себя использование редкостных в узусе грамматических форм слов. Так, о свистках паровозов у него говорится: «этими гудами воет город»; или о езде на поезде: «в салон залезло серое, в измороси осеннее утро»; о доме: «замедленный палисадом, — так простоял этот дом столетье»; о вечернем времени: оно «загружает день сумерками, разливает по улицам свет фонарей»; или в другом месте: «город заплакал мокрыми стеклами фонарей, подведенных, как глаза проституток»; а также: посреди комнаты «расставился стол в белой клеенке», <т. е. как будто одетый в нее?>; «автомобили жрали уличные лужи своими фонарями»; луна «торопится, бежит, прыгает, чтобы куда-то поспеть, куда-то не опоздать»; она же «устающая торопиться» «скользила по рельсам»; «суматошила»; «обрыв оброс березами, ограбленными летним бумом»⁷; «улицы пустели, чтобы отдохнуть в ночи» (два последних примера — *Откос*); «На губах мумии умерла и зажила в смерти непонятная, тревожная и — бывает так — обессиливающая улыбка...» (*Иван*); «радио хрипело речами и концертами» (*там же*). Все это и похоже, и непохоже на Платонова. Можно считать, что он по-своему развивал далее пильняковские олицетворения. Несколькими реже встречается, но тоже представлена, наоборот, **деперсонизация**: люди «выливались по светлым лестницам театров на мокрые улицы» — это прием менее традиционный, а более авангардный, к нему стал гораздо чаще прибегать Платонов.

6. У Пильняка часты также формальные возвращения, петли, **повторы** разного уровня — как, например, повтор заглавия рассказа «Смертельное манит» как в тексте этого произведения, так и в других его текстах. Постоянны повторы и в «Повести», вот — с монотонно-стихотворным подхватом и выпеванием сказанных ранее слов, отдельных словосочетаний, синтаксических конструкций, одних и тех же фраз: «В салоне, потому что опущены были занавеси и горело электричество, застряла ночь. В салоне, потому что поезд пришел с юга, застрял этот юг....»; или «...и тогда: тучи 14-го года.... — и тогда: гроза 17-го года». **Плеонастические** и формальные украшения в тексте, как то: включения в него метатекста — также встречаются. «Первая глава о Нижегородском Откосе — закончена» (*Откос*). Бросаются в глаза и кольцевые структуры, когда начало и концовка рассказа помечены одной и той же фразой или одной и той же выделяемой интонационно (как правило, слегка неправильной, остраниченной) конструкцией: «Откос в Нижнем Новгороде существует к тому, чтобы очищать и печалить человеческие существа и чтобы выкидывать людей в неосознанное, в непонятное» (она повторяется в начале и в конце всего текста). Встречаем у Пильняка и **забегания** вперед: «Это были последние слова перед смертью, которые слышал от Гаврилова Попов»; «белье на Гаврилове переменили в это утро в последний раз» (таких забеганий по тексту несколько). Бывают и сложные синтаксические периоды, типа **градации**, с «зацеплениями» через средний член: «В бою, когда люди бегут в атаку, шумят больше, чем в час, когда бьет артиллерия, — артиллерия ревет громче, чем полк на бивуаке, — в полковых штабах шумнее, чем в дивизионных: в штабах армий должна быть жесткая тишина — на митингах кричат громче, чем в президиуме, — еще тише на заседаниях президиума губисполкома. —». Или с хитроумным «перекрещиванием» таких повторов: «...он целовал руку жены, жена целовала его в лоб; сын целовал руку отца, склоняясь почтительно и шаркая, — отец целовал сына в лоб....» (*Откос*). Нетрадиционное (также авангардное, футуристическое) **оформление абзацев** и вообще свободная **пунктуация**: разбиение абзаца прямо посреди фразы с помощью запятой и тире, а также постановка в начале или в конце абзаца вместо точки тире (иногда по два, три или четыре подряд!) и тире вместо заглавной буквы. Вот простейший пример: «Всегда можно сказать о людях, что они просты, — и никогда нельзя говорить, что просты люди. — # Откос в городе Нижнем Новгороде существует к тому...» (*Откос*)⁸. Или два тире подряд, без точки в конце предложения, отмечающие, вероятно, увеличение паузы(?): «...скажи мне только одно слово, что с тобою, и я все сделаю, что ты хочешь» — — Сын молчал». (В этом, скорее всего, можно видеть влияние А. Белого.) Встречаем и чередование отмеченных с помощью тире **чрезмерно больших периодов**: Сергей «приходил к своему другу Дмитрию со всяческими несуразностями. # То, неспешно вошел в комнату... [более полстраницы текста без точек и сам конец абзаца тоже без точки. — М. М.] — # То неделями Сергей... [снова более полстраницы текста без точек и конец абзаца тоже без точки. — М. М.] — # Говорить не приходится о том.... [и т. д. — М. М.]» (*Откос*). Можно наблюдать у Пильняка и неожиданное оживление пунктуационного приема **старой нормы** — при оформлении прямой речи без кавычек при помощи двоеточия и тире подряд: «Ничего, — ответил Дмитрий и крикнул: — Мама, мы пришли!» (*там же*). Интересны также и его **инверсии**: «Нянька... твер-

дую враждебность имела к мертвецу» (*Иван*); «бередливый появился в кабинете запах разложения» (*там же*); «таинственные творились дела» (*там же*); «Упорные в морозе горели в небе звезды» (*там же*); «вот кипа пришла телеграмм» или «новые пришли телеграммы»; «И другой стоял дом в другом конце города»; «красные лежали половики»; «массивный из бронзы стоял письменный прибор»; «в салон залезло серое, в измороси осеннее небо»; «Над городом шел желтый в туманной мути день». Аналогично и в придаточном: «когда в деревнях первые поют петухи». Прием снова заимствованный, видимо у А. Белого. (Он встречался также в совершенно не авангардной прозе Ф. Крюкова, а позже был растиражирован в «Тихом Доне» М. Шолохова.) Для Платонова же практически все перечисленные приемы группы б нехарактерны.

7. Часты у Пильняка и **аллитерации**: «ходили люди, шептались, бесшумно суматошились».

8. Можно встретить **метонимические** (прежде всего синекдохические) замены: «Сергей вышел в луну и в мороз...» (*Откос*), т. е. «вышел на улицу, где светила луна и был мороз». Это можно считать частным случаем приема спрямления, или сращения смысла, который как раз получит потом очень широкое распространение у Платонова.

9. Постоянно пользуется Пильняк такими **метафорами**: машина, смерть (в частности: смерть ребенка); часто встречается один и тот же образ с несколько эпатирующим сравнением: свет утра «был похож на сукровицу»; через несколько страниц: «Сукровица заречного заката в окнах умерла». «Небо — огромной фабрикой занялось покупкой и продажей стеганых одеял»; «умирала за снегами в синей мгле луна». Здесь уже заимствования у Пильняка Платоновым (как и многими другими авторами 1920-х гг., в том числе Шолоховым) представляются очевидными. Часто возникает в таком случае непредставимость или **необычность метафоры**: в полдень «снег и свет так остры, что ими можно порезать глаза» (*Откос*); «Наталья Дмитриевна осталась посреди комнаты — шахматной королевой на паркете пола» (*там же*) — т. е., по-видимому, 'так же незащищенной'? Встречается и, наоборот, **буквализация** — с распрямлением метафор: имя командарма «обросло легендами войны» (в повести и повтор, с троекратным подхватом сочетания «обрастать легендами», и двукратный повтор неологического сочетания «обрастать легендами войны»).

10. Как в авангардной прозе в целом, у Пильняка культивируются некоторые **отталкивающие, натуралистические детали**: «мертвецы совершенно изгнили, у одного отвалилась челюсть, у другого вывалились кишки» (*Иван*) — что тоже, надо сказать, роднит его с Платоновым.

11. Интертекстуальные включения и **переклички тем**: явное переложение (на уровне цитирования) каких-то технических проектов того времени или модных теорий, к примеру фрейдизма: «я готов убить отца от ревности» (*Откос*): там сын подглядывает за родителями в спальне. Некоторые использованные мотивы, как кажется, ведут и к Вс. Иванову — как, например, «гудение мумии» (*Иван*).

12. Культивирование **двусмысленности** на грани приличия и каламбура: в рассказе о мумии — «все годы революции обнаженная трехтысячелетняя женщина, бывшая царица, ходила по рукам в Москве, из дома в дом, нигде не оставаясь больше двух недель» (*Иван*). Этот прием также сближает Пильняка с

Платоновым. Или еще у Пильняка развита, условно говоря, набоковская остроумная наблюдательность, доводимая иногда до цинизма: «женщины в юбках до колен и чулках, обманывающих глаз так, что ноги женщин голы» (впрочем, возможно это и не набоковская мысль, а чья-то еще). Ведь у Платонова в «Усомнившемся Макаре» возникает сходный контекст — про попадавших навстречу приехавшим в столицу Макару и Петру: «многообразие женщин, одетых в тугую одежду, указывающую, что женщины желали бы быть голыми»!

13. Использование вместо какой-то фактографической детали — диаметрально противоположной, или прямо **контрастной** к ней (Е. Яблоков): как, например, обозначение Сталина не как сутулого сгорбленного человека (с трубкой в зубах, что стало позднее стереотипом), а, наоборот, как *человека Негорблящегося* (к тому же испытывающего отвращение к табаку). Это можно соотносить с платоновской любовью к парадоксу и **контрасту**.

В повести Сталин назван *Потаном* — партийной кличкой «крупнейшего революционера из “стаи славных” осьмнадцатого года», а также «негорблящимся человеком» — по-видимому, по контрасту со своим всем известным по плакатам сутулым прототипом в реальности.

14. **Силлепсис**, или — шире — **контаминация**, т. е. склеивание вместе сразу нескольких разных синтаксических сочетаний или конструкций в одном — формально неправильном — выражении: «В его покойности жизнь не чинила ему событий» (*Откос*). Нормально сказать или: «чинить препятствия», или: «не доставлять беспокойства», «не причинять неприятностей», «не делать из ч-л. события». В результате все эти смыслы как бы сливаются вместе.

Далее я перечислю замеченные переключки «Дураков на периферии» с текстами Платонова: возможно еще пильняковское выражение в тексте (как человека с кровью этнического немца): (16)⁹ «у немцев есть цвай-киндер-системе» — хотя, возможно, и возникло как диалогическая реплика его соавтора. Для Пильняка характерно также нагромождение **паронимов** (или паронимазий, особенно с его уже отмеченной выше постоянной тягой к аллитерации)¹⁰: (50) «от неустанно честной службы потерял возможность **множиться**». Часто невозможность уложить смысл в привычные нам сочетания приводит в результате к достаточно регулярно возникающему **обсценному** подтексту: (50) «измерял объемную величину расового корня» <место или орган, обеспечивающий пополнение народа; то, откуда растет внешний побег растения> + сам внешний вид корня + такое же эвфемистическое выражение языка, как «то место, откуда ноги растут»; (47) «матерняя комиссия» — такая комиссия, которая, по-видимому, <занимается темами материнства>, но и: «<разными отвлеченными материями>» или даже <может ругаться матом>. Неоправданное расширение сочетаемости за пределы имеющихся смыслов: когда вроде бы не существующее сочетание порождает побочный (в том числе и обсценный) смысл: (48) «ты не бойшься, что я тебя здесь израсходую?» — <убью? изнасилую?>; (16: Иван Павлович) «Я рожать не могу» <так, как будто он — наиболее страдающее, пассивное начало в акте рождения>. (16) «...Слышал песни по трубе из Москвы» — т. е. «по радио», потому что так в обиходе называли радиоточку с граммофоном, радиорупором. Но у Пильняка это разговорное сокращение не встречается, а у Платонова, как мы знаем, есть по крайней мере в «Котловане»: «Пашкин бдитительно снабдил жилище землекопов радиорупором, чтобы во время отдыха каждый

мог приобретать смысл классовой жизни из трубы). (38) «...Вышло усложнение процесса» [так же и в «Чевенгуре», где люди заняты «усложнением жизни»]; (38) «Конечно, к грунту из государства возвращаться не стоит...» — Тут неорганизованное население — это «почва», или стихия, а государство — организация, власть, официальные учреждения, научная система; так что естественное движение — снизу вверх, но не обратно.

Также встречаем намеренное употребление неологизма (изначально это прием, более характерный для Пильняка, чем для Платонова, но в именной форме, как здесь, неологизмы у Пильняка редки, так что скорее следует отнести их к творчеству именно Платонова): (47) «доброволица» [при существовании более принятого: «доброволка», «доброволочка»] — с возникающими коннотациями: <львица, дьяволица, буйволица> ≠ народоволка — это расподобление? Или такие неологизмы, как «беззависимо» <независимо>, «цифраж» <оцифровка, подсчеты, цифирь>; (46) «кровеобращение» (это к особенностям орфографии); (47) «безбабие».

Или же — совмещение обценного с **православно-религиозным** дискурсом (это также в основном уже прием работающего вполне самостоятельно Платонова): (40) «втроем они одну бабочку оскормили...» (оскоромить — накормить в пост или постящегося чем-то мясным или молочным: т. е. в переносном смысле — изнасиловать); (38) «Баба дело текущее» <т. е. непостоянное, изменчивое — как в плане настроения, но так же естественно и, по-видимому, физиологии>.

Использование усложненного **социально-политического жаргона** вместо более «ординарного» литературного выражения: (15) «я тебе не попутчица в твоих мудрствованиях» <вместо: «я тебе не товарищ», «не советчица», «нам с тобой не по пути» + отрицательные коннотации у слов «мудрствование» и «попутчик»>. Это также характерный платоновский, а все-таки не пильняковский прием. Так же как в предыдущем, и в последующем примере намеренная ошибка речи порождает возникновение дополнительных коннотаций: (16) «объясните толком причину происхождения комиссии» — вместо обычного выражения «причину прихода», кроме того, привлечение научного дискурса: «причина происхождения туманностей» (название вышедшей в 1929 г. сатирической повести, в которой изобличается советская бюрократия¹¹; ее автор, А. Новиков, был старше Платонова на 10 лет и знаком с ним еще по Воронежу), ну и еще канцеляризма «исходящие документы». Это уже — явно платоновский прием! Здесь ведется игра с неправильно синтаксически оформленным выражением: смысл возможно извлечь из разрозненных компонентов, при намеренном stalkивании их с газетно-публицистическим стилем: (16) (ребенок) «от первой жены в дореволюционный период» <вместо: «рожденный моей женой еще до революции», но возможно понять и так: «от той жены, на которой я был женат еще до революции, в тот период времени, когда никакой человек вообще еще не обязан был быть сознательным, т. е. от него я отказываюсь, как от своего мрачного прошлого, считая как бы несуществующим»>.

Объединение несоединимого, или «stalkивание лбами» стилистически несоединимого, — характерная черта новой жизни, которая будет потом многократно применяться Платоновым: (17) «ведь это же против естества, против мировиденья».

Совмещение в неологизме **газетно-канцелярского** выражения и часто наводящегося на него же явно обценной (или просто профанной) коннотации: (45) [признание героя перед судом:] «ходил месяцев за девять» [до рождения ребенка] на краткие собеседования <во-первых, кратко, во-вторых, как бы не по своей воле (как на партсобрания), а в-третьих, ничем «таким», запретным, во время них вроде бы не занимался, а только — «беседами»>. Это можно считать развитием у Платонова пильняковского приема. Еще примеры того же: (38) «установку держали на размножение» (держать / иметь / получить установку на ч.-л.); (40) «Я ж тут член, тут государственный орган сидит — видишь его?»

Ошибка (возможно, намеренная) — почти без возникающего побочного смысла, но зато с явным раздвоением смысла, колеблющегося между двух альтернатив, — **контаминация** в чистом виде, или подвешивание смысла (без блеска собственно каламбурного или даже с намеренно подавленным блеском «красного словца»): (50) «я ему *полнокровный* отец» <вместо: «я полноправный отец» — или же вместо: «я ему кровный отец»>; (56) «состоять в первобытном браке» <вместо: «в первом, первоначальном, фактически уже расторгнутом», но еще и: «таком, который похож на сожительство первобытных людей, что называется промискуитетом, беспорядочными половыми сношениями членов первобытного стада»>.

Внешне парадоксальное сочетание: (51) «здесь целый культурный пробел» <пробел в культуре, т. е. ее неполнота, отсутствие цельности> (ср. 13).

Использование канцелярского оборота в откровенно профанном смысле: (51) «я тебе *возьмю* обратную силу»: имеется в виду что-то вроде следующего смысла: «дать пинка, ударить под зад» или даже «возобладать над кем-то» (ср. 14); (51) «мы жить обратно не будем, мы вперед» <«обратно» как «опять-таки», а «вперед» как «наперед, в будущем»>.

Автор заставляет догадываться о смысле, выводя его из противопоставления:

(51) «ведь государство не степь, оно само стоит на основании» <«степь» понята как нечто пустынное, неорганизованное, бесприютное, а «стоять на основании» означает иметь глубокие культурные корни>.

Двоение смысла в неправильном сочетании: (42) «они такие дела оставляют без воззрений» <без внимания, не воспринимают; не утруждают себя их рассмотрением, не взирают на них («воззреть(ся) на что-л.»)>.

Сращение, упрощение и остранение как бы слишком сложных и громоздких в нормально «фразеологическом» употреблении смыслов: (51) «будем жить на пользе симпатии и любезности» вместо <«настаивать» или «строить на чем-то», «будем с пользой употреблять»; «в нашей жизни» или: «будем пользоваться симпатией», «будем оказывать, проявлять любезность»>.

Разложение смысла на элементарные составляющие, **перераспределение** их и сложение в новую конфигурацию смыслов: (51) «вы не отец, не муж, а вообще инородный обыватель» <как «инородное тело», «чужой, инородный элемент», «неродной», «не имеющий отношения к нашей семье человек», «не бывающий в нашей семье человек»; «не живущий постоянно в семье, а только, может быть, эпизодически **бывающий** в ней»¹²>.

Тавтология — сращение с «неуклюжим» родительным падежом, компактно объединяющая в себе сразу несколько принятых выражений (этот прием, как

мы помним, все-таки был и у Пильняка, но у Платонова он заметно гипертрофирован — ср.=4): (15) «только допусти ее до нашего уровня положения» <«уровень положения» вместо «достичь высоты положения (в обществе)»; «подниматься до к.-л. уровня» или «поставь в наше положение», «допусти к нам», «сравни с нами», «сделай с нами равной», или же: «положи наравне с нами»>.

Тавтология при описании места + явное преувеличение, изменение масштабов:

(47) «странник земного шара» <странствует по всей земле?> — <так много путешествовал, что уже обошел весь мир, убедился, что земля имеет форму шара>.

Метод работы Платонова и Пильняка, упрощенно говоря, состоит в том, что простые слова заменяются более громоздкими и вычурными, как, например, слово *неделя* на *седьмицу*: «Уже в 18-летнем возрасте Борис Пильняк пытается нащупать и выразить тонкую грань между простой мыслью и ее пошлым вариантом»¹³. Надо сказать, что этот метод привлекал не только их, а до них в том же ключе работали и Достоевский, и Лесков, и Козьма Прутков... Платонов, очевидно, вносит живую струю в эти искания Пильняка, но в конце жизни последнего они расходятся (как Платонов расходится и с Вс. Ивановым¹⁴).

¹ См.: Скобелев В. Андрей Платонов и Борис Пильняк (романы «Чевенгур» и «Волга впадает в Каспийское море») // Борис Пильняк: опыт сегодняшнего прочтения. М., 1995; Толстая Е. «Стихийные силы» Платонов и Пильняк // Толстая Е. Мирпослеконца. М., 2002.

² Будучи знаком с С. Есениным с 1915 г., Пильняк первый сообщает о смерти поэта в 1925 г. своим знакомым на первом просмотре в Москве фильма «Броненосец «Потемкин»».

³ *Андроникашвили-Пильняк Б.* Платонов и Есенин // Борис Пильняк: опыт сегодняшнего прочтения. М., 1995; *Горина С.* Проза Бориса Пильняка 1920-х годов. К проблеме авторского сознания // Там же.

Если у большинства петербургских молодых прозаиков мы найдем по-мужски крепкий, с инженерной точностью построенный сюжет, то у Пильняка сюжетный план всегда так же неясен и запутан, как план самой Москвы (Е. Замятин в статье 1933 г. «Москва — Петербург»).

⁴ Далее, если источник никак не обозначен, это значит, что пример из того же, что и раньше, текста. Сама «Повесть непогашенной луны» далее обозначается просто как «Повесть».

⁵ *Яблоков Е.* Железо, стынущее в жилах. Проблемы и герои «Повести непогашенной луны» Б. Пильняка // Литературное обозрение. 1992. № 11–12.

⁶ «...Случаи, такие, которых почти не случается в буденной жизни» — возможно, этот неологизм создан по ассоциации с фамилией *Будённый*? Но в том же тексте есть и нормальная форма: герой «буднично попятился», а в еще более раннем авторском тексте («Заволочье», 1925) кто-то «молчалив и будничен»: всего у Пильняка в произведениях, представленных в «Национальном корпусе русского языка», находим 5 случаев употребления этого слова, но при этом из них 3 случая — с острашением. Ни у кого из других авторов, представленных в Национальном корпусе, я не встретил подобного неологизма (можно считать это пильняковской игрой слов). Всего слово *будничный* встречается около 400 раз — на 50 млн словоупотреблений (в Национальном корпусе русского языка тексты до 1928 г. — 49 995 455 словоупотреблений; подкорпус же собственно пильняковских текстов, 110 888 слов, составляет

в нем 450-ю часть). То есть в среднем данное слово употребляется реже, чем у Пильняка, более чем в 5 раз. Употребление слов «буден / буденный» в значении «будничный» вообще для него уникально. Оно встречается в его текстах по крайней мере еще дважды: «лицо Кремнева было буденно и обыкновенно, как носовой платок» [Заволочье (1925)]; «матросы... о море не говорят, потому что оно им слишком буденно» [Speranza // Красная новь, 1923]. — Возможно, это воздействие, может быть бессознательное, метафоры из строчки Маяковского «я сразу смазал карту будня...».

⁷ В последнем случае еще и аллитерация, для Платонова в общем не характерная, где «ограбленные» — значит лишенные листьев, а под «летним буюм», по-видимому, имеется в виду буйство летних ветров.

⁸ Знак # служит в моей статье для обозначения абзаца в этом месте оригинала.

⁹ Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.

¹⁰ При том, что Платонов нам известен в своем раннем творчестве еще и как поэт, кажется совершенно недостаточно описанным то, каким способом он предпочитает выделять слово или словосочетание в стихотворной строке. Как правило, нарушая стихотворный размер, выходя из него.

¹¹ Как сказано в «Литературной энциклопедии», она «дает совершенно ложное представление о пролетарском государстве как целиком бюрократическом» (Т. 8. М., 1934. Ст. 129–130).

¹² Не останавливаясь на введении просторечия: (14) «хожу под вас с пикей»; или (15) (в ремарке от автора) «уезженный временем, с невероятными усами» (о муже, Иване Павловиче); или разговорном сокращении в неологизмах: (15) «комиссия отзаседает текущие моменты и явится» («проработать на заседании»; «раздел текущие моменты»).

¹³ Андроникашвили-Пильняк К. Из творческой истории романа Б. Пильняка «Соляной амбар» // Борис Пильняк: опыт сегодняшнего прочтения. С. 29. Представляет в этой связи несомненный интерес и история дневников Ипполита Разбойщина (в «Соляном амбаре»), как будто приобретенных Пильняком у коломенского мещанина Ухова в 1915 г. (после торга, за 10 рублей), в которых намеренно сохранен «весь смрад староуездной пошлости» (Там же. С. 25–27. Последнее из внутренней рецензии, после которой эта книга Пильняка и Ю. Анненского была «зарублена» Главлитом).

¹⁴ Последнее — по устным воспоминаниям сына писателя Вяч. Вс. Иванова.

Надежда Бабкина (Воронеж)

ПЬЕСА «ДУРАКИ НА ПЕРИФЕРИИ» КАК РАЗВЕРНУТЫЙ АНЕКДОТ

Как известно, пьеса «Дураки на периферии» практически не изучалась в силу того, что до недавнего времени о существовании этого произведения было известно лишь по трем упоминаниям в периодике 1928 г. В рамках обозначенной нами темы следует заметить, что интерес к анекдотической составляющей платоновских произведений всегда был локальным, не достая до уровня самостоятельной научной проблемы. Работы, посвященные анекдотическому началу платоновского творчества¹, нельзя назвать многочисленными. Их общая беда — крайняя неопределенность употребляемых в них понятий. Поэтому анализ платоновской пьесы с выбранной нами точки зрения необходимо предварить уточнением самого используемого понятия «анекдот»².

Так сложилось, что положение о «серьезности» анекдота необходимо доказывать: анекдот традиционно и несправедливо считается легковесным жанром, направленным на развлечение слушателей (читателей). Тем не менее изначально, при своем возникновении в рамках античной риторической традиции, анекдот вовсе не имел отношения к сфере комического³. Также необходимо оговорить, что объем текста не является определяющим признаком анекдота, который может представлять собой более или менее развернутое повествование, а может состоять из нескольких строк. Решающим должно считаться наличие определенных конструктивных особенностей, речь о которых ниже.

Так, анекдот определяется особым характером фантастического. В целом он демонстрирует неоправданную претензию какого-либо общепринятого мнения на истинность. Анекдот обнаруживает разницу между общепринятым и истинным, вскрывая ошибку там, где она остается незамеченной в силу инерции восприятия. Элементы фан-

тастического, привнесенные в повествование, как нельзя лучше отвечают этой задаче. Анекдот всегда претендует на действительность рассказываемого случая. Фантастическое, представленное как невероятное *реальное* событие, нуждается в соотношении с привычными представлениями и тем самым стимулирует мыслительную работу.

В качестве примера приведем «сатирическую сказку» «Догада» из антологии Д. Молдавского. Она представляет собой нагнетание разного рода нелепостей, которое венчает феерически глупый финал:

...Вытащили одно туловище, без головы. И заспорили: одни говорят, что и ранее такой был, а иные — нет, с головой!

Спорили-спорили — доспориться не могли. Говорят:

— Надо к Догадихе пойти...

— Ну, Догадиха мужа знает. Догадиха понимает. Догадиха скажет.

К Догадихе пришли и туловище приволокли.

— Скажи, пожалуйста, Догадиха, как Догада ранее, с головой был или без головы?

А Догадиха на ответ:

— Да как обедали, бороденка болталась. А была голова, нет, не припомню. Мне ведь ни к чему!⁴

Анекдот о Догаде строится таким образом, что читатель, вынужденный считаться с ходом рассуждений персонажей, вовлекается в ситуацию, не имея тем не менее возможности с ними отождествиться. На этом принципиально неразрешимом противоречии основан эстетический эффект анекдота.

Представляется возможным говорить об анекдоте как о повышенно концептуальном жанре: он вводится в повествование как носитель определенной идеи. Особенность заключается в том, что анекдот не преподносит читателю (слушателю) истину, а демонстрирует процесс ее открытия. Это становится возможным благодаря осуществляемому в анекдоте столкновению различных точек зрения. Разоблачение того, что безосновательно претендует называться истинным, как правило, происходит в финале анекдота. Резкая смена смысловых значений в финале анекдота определяется законом пуанты. Финал анекдота должен быть непредсказуемым, разрушающим стереотипы традиционного восприятия. В ходе финального пуантного столкновения, помимо прочего, утверждается идея анекдота, реализуется та концепция, носителем которой он является. Отказ от принципа линейного развертывания приводит к тому, что однозначная интерпретация анекдота является затруднительной.

Существуют два основных способа реализации финального смещения в анекдоте. Во-первых, герой, владеющий принятой системой значений, может сознательно допустить «ошибку», нарушив тем самым привычные логические и языковые, поскольку анекдот часто основывается на языковой игре, связи. Во-вторых, как в нашем примере, в центре анекдотического повествования может быть герой, в противоположность первому не владеющий принятой системой значений и поэтому изначально обреченный как на логическую, так и на языковую «ошибку». Фигура иностранца, не владеющего вполне нормами неродного языка и вообще чужого, идеально подходит для этой цели. В соответствии со сказанным можно выделить два типа анекдотических героев, условно говоря,

активный и страдательный. Читатель (слушатель) должен каким-то образом «нормализовать» ошибку, найти ей внутреннее оправдание. Ответ на вопрос, почему ошибка была допущена, и может быть приравнен к основной идее анекдота.

Учитывая сказанное выше, обратимся к платоновской пьесе. Пьеса «Дураки на периферии», по аналогии со «сказкой» о Догаде, построена таким образом, что ход рассуждений ее героев корректируется только здравым смыслом читателя, на активное участие которого в смыслопорождении рассчитан текст. Дистанция между изображающим и предметом изображения и, как следствие, между предметом изображения и воспринимающим минимальна, что не позволяет назвать этот текст сатирическим.

Исходной точкой развития действия становится нежелание Ивана Павловича Башмакова в четвертый раз становиться отцом. Рождение ребенка для героев произведения является событием не частно-семейного или природного, но прежде всего социального порядка. Герои платоновской пьесы погружены в социальное бытие. Уездный город Переучетск, в котором разворачивается действие, вполне оправдывает свое название. Ребенок рождается в социуме как очередная единица, подлежащая учету.

Пьеса «Дураки на периферии», с одной стороны, может быть прочитана как отклик Платонова на обсуждение и принятие нового закона о браке (1926), одной из важных тем регулирования общественной жизни 1920-х гг., а с другой — как типично платоновское произведение о посягательстве на «естество». Социальное — продукт человеческих усилий — идеальная площадка для преобразователей различного масштаба. В пьесе «Дураки на периферии» на законы природы посягают уездные бюрократы в лице узкого состава комиссии охматмлада (охраны материнства и младенчества). Они, примеряя на себя роль творцов, предписывают рождение или разрешают не-рождение. При этом члены комиссии вряд ли отдадут себе отчет в значительности и одновременно абсурдности происходящего. Им происходящее представляется исполнением обязанностей, установленных служебным положением. Позиция героев для них самих самодостаточна и непроницаема для влияний извне. С самого начала пьесы, таким образом, заданы два противоречащих друг другу эмоционально-психологических плана, приходящих в столкновение. Невероятное (с биологической точки зрения) событие преподносится как имевшее место в действительности — это типичная черта анекдота. Таким образом достигается эффект острого противоречия между социальным и природным. Социальное предстает как невероятное реальное событие.

Можем сказать, что герои пьесы «Дураки на периферии», как и персонажи «сказки» о Догаде, являются носителями некомпетентной точки зрения, т. е. анекдотическими простаками, неспособными адекватно оценить ситуацию. В соответствии с логикой героев оказывается возможной ситуация, при которой члены узкой комиссии охматмлада юридически, в рамках принятой в социуме системы отношений, на основании закона, понимаемого как определенная социальная норма, могут быть признаны отцами ребенка Башмакова.

Иван Павлович, типичный представитель новой, сотворенной «социальными условиями», вселенной, так аргументирует свою позицию:

Я к делу (имеется в виду затеянное Башмаковым судебное разбирательство. — Н. Б.) присвокупил все постановления. Из дела вы видите, что я поступаю по закону. Не важно, кто природный отец, а важно, кто правовой и фактический и, так скажем, общественный. А общественно-фактическим отцом является комиссия охматмлада в узком составе. Они фактически правовые и надлежащие отцы³.

Апелляция Башмакова к закону примечательна. На ее основании возникает логическое противоречие, которое не могут разрешить герои пьесы: «Это что же, на основании закона беззаконие получается!» (29). «Апория» Евтюшкина вызвана к жизни тем, что герой, погруженный в «бумажное» бытие, чувствует, но не может сформулировать разницу между природным и социальным, т. е. по сути не в силах установить границы своих полномочий.

Конфликт между героями и окружающим их миром, который мы обозначили как противоречие социального и природного, начинает восприниматься как тотальный, когда в пьесе появляется эпизодический персонаж — крестьянин, жалующийся суду на «самовольно» выросший, «лишний» куст крыжовника. Более того, оказывается, что о существовании окружающего мира, который так досаждал героям, нельзя говорить наверняка, поскольку этот мир «никем не удостоверен» и, «стало быть, он юридически не существует» (52).

На протяжении действия читатель ожидает, что отмеченный нами конфликт каким-то образом разрешится. Однако в финале пьесы прибывший из губернского города рационализатор зачитывает постановление, согласно которого необходимо... все начать сначала! Отметим игру с понятием *закон*, которая усугубляется в объяснении старшего рационализатора:

От бывших жен Капитолины Майской и Лидии Трудовиной поступило заявление о *незаконных* основаниях их развода. Однако причину указывает *закон* и то, что вы на основании постановления суда принялись сразу платить алименты, а это, в свою очередь, *беззаконие*, так как комиссия охматмлада должна не платить, а лишь руководствовать... (курсив наш. — Н. Б.) (55).

Самодостаточность, замкнутость социального мира героев с особой силой демонстрирует ситуация со смертью ребенка Башмакова. Нет нужды доказывать, что трагическое часто выявляет себя через смерть, однако здесь смерть оказывается парадоксально лишеной трагизма, даже более того, она обнаруживается только в самом конце пьесы. Непривычная в платоновском произведении «непочтительность» к смерти объясняется тем, что ее нет в сознании героев, а происходящее представлено именно их глазами. Более того, трагичность финальной сцены, где гибель младенца все-таки была замечена, тут же снимается замечанием Ащеулова: «Гражданин рационализатор, — отметить в протоколе смерть ребенка для формы дела или так оставить?» (57). Отсутствие трагедии — тоже своего рода трагедия, поскольку создает иллюзию гармонии, заставляя принимать из ряда вон выходящее как должное.

Анекдот, разрушая привычную иерархию значений, не навязывает новой, на которую мог быть ориентироваться слушатель (читатель). В пьесе Платонова находим своеобразный символ гармонии социального и природного, который, впрочем, не является однозначным. Речь идет об образе Милиционерши.

Так, по ходу действия выясняется, что у Милиционерши двое детей, причем своего второго ребенка, грудного младенца, она кормит прямо в зале суда, «при исполнении». Милиционерша, стоящая в дверях дома Башмакова во время визита комиссии охматмлада и следящая за порядком в зале суда во время судебного разбирательства по делу об установлении отцовства, оказывается символом Закона, который, как мы показывали, дискредитирует себя по ходу действия пьесы. Успешность Милиционерши в качестве матери в контексте пьесы выглядит неоднозначно. Она выполняет чуждые ее естеству функции, деформируясь в блюстителя градовского Закона, вынужденная при этом оставаться женщиной (что подчеркнуто не вполне правильным с точки зрения литературной нормы наименованием ее социальной функции, *милиционер-ша*). Этот новый, социально-природный тип, рожденный в градовском пространстве Закона, есть главный трагический итог платоновской пьесы.

В заключение отметим, что выбранная нами тема сложна для обсуждения по нескольким причинам.

Во-первых, анекдот традиционно воспринимается как «легкий» жанр преимущественно развлекательного характера. Это устойчивое представление отчасти связано с утратой культуры устной беседы и характеризует не анекдот как таковой, а особенности его современного бытования.

Во-вторых, по прошествии двух десятилетий с начала широкого изучения платоновского творчества сложилась определенная традиция восприятия и интерпретации наследия писателя. Объяснением этому может служить целый ряд как объективных, так и субъективных причин. В частности, публикация наиболее полно изученных на сегодняшний момент «основных» произведений Платонова (роман «Чевенгур», повесть «Котлован») пришлась на вторую половину 1980-х гг., и один из наиболее советских писателей (в смысле тем, образов и даже языка его романов, повестей и рассказов, эту особенность Платонова отмечал еще Бродский в 1973 г.⁶) был на общей волне объявлен «антисоветским», разоблачающим утопические устремления 1920–1930-х гг. и т. д. Безусловно, представление о Платонове как о крайне «серьезном» писателе имеет под собой веские основания. Однако, на наш взгляд, изучение «смеховой» стороны платоновского творчества не менее важно для понимания авторской позиции.

¹ См., в частности: *Голубков С.* Анекдотическое в прозе А. Платонова // Андрей Платонов. Исследования и материалы. Воронеж, 1993. С. 125–136.

² Некоторые итоги изучения анекдота на отечественной почве подводят монографии Е. Курганова: *Курганов Е.* Литературный анекдот пушкинской эпохи. Хельсинки, 1995; *Курганов Е.* Анекдот как жанр. СПб., 1997.

³ *Курганов Е.* Анекдот как жанр. С. 7.

⁴ Русская сатирическая проза XVIII века. М., 1979. С. 304.

⁵ *Платонов А.* Дураки на периферии // *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 28. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

⁶ *Бродский И.* Предисловие к повести «Котлован» // Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994. С. 154–156.

Наталья Брагина (Москва)

«КОЗЛИНАЯ ПЕСНЬ»: МИФОЛОГИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В ПЬЕСЕ «ДУРАКИ НА ПЕРИФЕРИИ»

Пьеса «Дураки на периферии» — гротескное обыгрывание актуальной для 1920-х гг. темы новой семьи: пересмотра консервативных брачных отношений, заботы государства о младенчестве как инкубаторе для возвращивания будущих строителей коммунизма. Роль коллективного отца новорожденного сына героини Марьи Ивановны Башмаковой берет на себя комиссия охматмлада. Однако в процессе выявления правового статуса комиссии, судебных тяжб об алиментах и бракоразводных процессов членов охматмлада все как-то забывают собственно о ребенке, которого в последний момент обнаруживают мертвым. Таким образом, по содержанию пьеса представляет собой гротескный фарс с неожиданной трагической развязкой. Однако привязка сюжета к историческим реалиям, блестящий, иногда эпатажирующий юмор диалогов, узнаваемые «типажи» персонажей не скрывают интуитивно ощущаемой масштабности, притчевой недосказанности, выходящей за рамки нарочитой современности этой пьесы.

Глубинная семантика произведения проявляется через структуру, лежащую в основе художественного текста, которая всегда онтологична, ибо отсылает к архетипическим формам мышления и потому имеет прототип в структуре мифа. Анализ строения текста позволяет проникнуть сквозь поверхностный слой актуальной фабулы к сюжетам вечным и внеисторическим.

Если рассматривать данную пьесу как единый текст, подчиненный классическим законам риторики, то в нем легко обнаруживается замкнутая структура. Финальный раздел текста возвращает к его началу, придавая форме симметричность и зеркальность. Такую структуру можно обозначить формулой АВА, где А — экспозиционный раздел, изложение основной идеи, В — развивающий раздел, который не только расширяет

и конкретизирует содержание темы, но и может содержать некие новые мотивы, и следующая А — возвращение основной темы, т. е. реприза (буквально — возврат, повторение). Такую форму можно обозначить как статическую, и ей присуще определенное обобщенно-символическое содержание, которое может быть воплощено в разных сюжетах, но глубинный смысл при этом остается неизменным. Смысл статической структуры — замкнутость, заикленность, неизменное возвращение к началу, невозможность и нецелесообразность развития и изменения, что соответствует циклическому восприятию времени. Бесконечная повторяемость мировых процессов отражена в земледельческих мифах, в мифах об умирающих и воскресающих богах. Ритуалы, связанные с земледельческим культом, имеют, как правило, игровой, карнавальный, театрализованный характер, так как травестийно воплощают оргиастическую сферу, или сферу «телесного низа» (в терминологии Бахтина). В современном сознании Нового времени эта сфера трансформировалась в область юмора, парадокса, потому обнаружение в тексте трехчастной структуры, с одной стороны, дает основание для выявления в нем игрового, театрального начала, т. е. условности, иносказания, а с другой стороны — позволяет обнаружить юмористический элемент.

Рассмотрим подробнее глубинную структуру пьесы «Дураки на периферии». Статическая, репризная форма обнаруживается здесь не только на уровне всего текста, но и в каждом из его разделов. Так, экспозиционный раздел, соответствующий первому акту, сам имеет трехчастную структуру.

Начинается действие с «игры в козла», в которой принимают участие главные герои: Марья Ивановна Башмакова, «обильная женщина», будущая мать еще не рожденного младенца, и Глеб Иванович Рудин, письмоводитель милиции и, как выясняется, любовник Марьи Ивановны и один из претендентов на отцовство. «Игра в козла», как и многие другие карточные игры, основана не на расчете, а на чистой удаче, случайности, стихийном везении: «как карта ляжет». В сочетании с акустическим фоном мизансцены («радио шипит без толку») и неопределенным переходным временем («сумерки») игра в козла воспринимается как образ бестолковости, неорганизованности, чреватый абсурдом и нелепостью, а в пределе — оргиастическим разгулом стихии. При этом разговор идет о «массах»:

Глеб Иванович. И вот все пишут и пишут газеты: книги в массы, автомобили в массы, там вот еще — культуру — тоже в массы... Прямо как кирпичи летят. Это им сверху так кажется, что внизу массы, а на самом деле есть отдельные люди вроде меня, и даже любящие¹.

На сопоставлении мотивов «игры в козла» и «массы» формируется основная тема пьесы. Смысл ее можно интерпретировать как демонстрацию попытки организовать некую стихийную силу, состоящую из отдельных — разных — людей в управляемую «массу», вроде стада с пастухом. Но в «игре в козла» все решает случай, и попытка упорядочения заранее обречена.

Нелепость, заключенная в изначальном постулате, обнаруживается в следующее мгновение, во фразе Глеба Ивановича: «Козлом вы стали, Марья Ивановна». Здесь ассоциативный ряд уводит от мирной картинке обывательского вечернего времяпрепровождения в сферу карнавала, оргии и абсурда с подменной не только пола, но и самого человеческого естества. Область гротескных

аллюзий расширяется с каждой репликой. Марья Ивановна заявляет о своем желании стать милиционершей. Казалось бы, милиционер — страж порядка, но намерения Башмаковой иные:

Марья Ивановна. Я бы ваших рьяных сразу всех в православную веру поставила бы. Сама бы ходила с револьвером, в сапогах и галифе. Пила бы за всех пьяниц сразу и любовников выбирала бы по своему усмотрению, которые нравятся... (14)

Здесь уже становится очевиден буйный нрав Башмаковой, пока только на уровне сатирической трактовки этого образа, но в потенции могущий развиться в неуправляемую разрушительную стихию.

Итак, первое проведение темы можно графически представить как расходящиеся концентрические круги: с каждой репликой возрастает эмоциональный накал и одновременно разрушается логический ряд. Структура темы проецируется на весь текст: на уровне формы — расходящиеся круги, на уровне содержания — движение от упорядоченности к хаосу.

С появлением на сцене Ивана Павловича Башмакова начинается развитие мотивов, составляющих основную тему сочинения (середина первой части).

К неопределенному «сумеречному» времени добавляется штрих о «текущем моменте». Через краткий диалог Ивана Павловича и Глеба Ивановича состояние абсурда распространяется на человеческую речь, которая сама становится неуправляемой стихией:

Иван Павлович. <...> Маша, убирайся скорее. Сейчас отзаседает текущие моменты и явится...

Глеб Иванович. И как теперь выражаются? Вы не знаете, Иван Павлович, как, например, моменты могут течь?

Иван Павлович. Как они текут, меня не касается. Сейчас комиссия придет, отзаседает моменты и придет (15).

В завершение картины полного разрушения мирового порядка Иван Павлович устраивает в квартире погром. Пространство приобретает такой же хаотический облик, как и «текущий момент» времени. Не пропадает и мотив трансексуализации: Башмаков многократно повторяет, что «после революции рожать не может». Пусть он имеет в виду только то, что не желает иметь больше детей (трое у него уже есть) вследствие скудного материального положения, — слух улавливает лишь глагол от первого лица: «Я родить не могу!», а песенка пионерки Кати придает этой игре в смену пола разнузданную откровенность:

По неизвестным никому причинам
Постановила нарком Коллонтай,
Чтобы рожали только мужчины.
Хочешь не хочешь, лопай, а рожай (16).

В сторону наивной откровенности трансформируется и основное желание Марьи Ивановны: она уже хочет уйти не в милиционеры, а в разбойники, что для нее, видимо, одно и то же:

Марья Ивановна. <...> Уйду я от вас в разбойники: у вас все силы не на жизнь, а на учет уходят, а мне одна домашняя доля остается... (17);

Уйду от вас, чертей, в разбойники, в леса, в атаманы, в батьки и матки (19);

Жила бы в лесу и пела бы песни. Налетела бы набегом на ваш город, взяла бы его в плен и супруга моего либо к стенке, либо в золоторотный обоз, заниматься учетом контроля. Я бы тебя, учетного беса, каждое утро по морде бы била (19).

Здесь уже звучит такое кровожадное сладострастие, такая необузданная, неуправляемая витальность, что образ Башмаковой определенно модулирует из бытовой портретной сатирической зарисовки в сферу доисторических мифологических драм с их сверхчеловеческим масштабом. Уход в разбойники приобретает характер лейтмотива и будет иметь широкое развитие в тексте.

С приходом комиссии, описывающей имущество Башмакова с целью назначения ему алиментов, начинается следующий раздел. Если на поверхностном уровне происходит продвижение сюжета — новая мизансцена, явление новых персонажей, — то на глубинном, мотивном уровне это реприза основной темы, изложенной вначале, в мизансцене Марьи Ивановны и Глеба Ивановича. Здесь вновь проводятся все мотивы, составляющие начальный (тематический) фрагмент, только в качестве фона вместо «шипящего» радио — монотонное и бессмысленное перечисление доходов и расходов семейного бюджета Башмаковых (не случайна авторская ремарка «дьячит», характеризующая акустический ряд в этой сцене). Игра со временем, проявленная в мотиве «текущего момента», оборачивается образом остановки времени, где все — бесконечно текущее настоящее, без прошлого и будущего: «*Иван Павлович.* А у нас не будущее, а настоящее. Будущего сроду не было» (23).

К характеристике Марьи Ивановны, неизменной по сути, добавляются еще некоторые показательные детали. Расширяется круг претендентов на отцовство ее будущего ребенка, на сей раз это жалкий секретарь комиссии охматмлада Василий Ащеулов. Его же Башмакова приглашает сбежать с ней в разбойники: «Васька, давай уйдем в разбойники... Для вольной жизни. Будем всех грабить...» (27). Эта зашкаливающая телесная роскошь и необузданность Башмаковой, всеобщей жены, сотрясает все обывательские устои и формирует в сознании мифологический образ праматери, или матери-земли, чье дитя, очевидно, имеет божественный статус. Так, параллельно с накапливающимся бытовым абсурдизмом, разрастается и оргиастическое, дионисийское начало, составляющее глубинный слой сюжета пьесы.

Таким образом, в первом разделе текста, совпадающем с первым актом пьесы, полностью сформировалась основная тема. Она имеет трехчастную структуру АВА, которая потом в ином масштабе будет распространена на весь текст. Смысл темы в воплощении образа мира, в котором сосуществуют буйное оргиастическое начало, носителем и воплощением которого является Башмакова, и жалкое «канцелярское» начало, ставящее целью превратить людей в организованную массу, что не менее абсурдно, чем витальная разнузданность Марьи Ивановны. На этом диком фоне выделяется фигура Глеба Ивановича Рудина, любящего и уравновешенного человека, желающего жить с Марьей Ивановной «по всем принципам и в теплой тишине» (18), но его одинокий голос тонет под потоком общих несообразностей. Весьма характерно и точно, что Иван

Павлович называет Рудина «инородным телом»: «Убирайся отсюда к черту, инородное тело...» (26).

Расстановка сил в теме настолько прозрачна, что можно легко прогнозировать дальнейшее развитие ситуации. Она чревата трагедией, так как один нормальный человек не имеет возможности выстоять против двух разрушительных стихий. Но и мир не сможет устоять и должен погрузиться в пучину хаоса, так как разрушительное начало присуще обоим составляющим мирового устройства. Таким образом, в экспозиции пьесы прослушивается ее финал.

Средняя часть охватывает второй и третий акты. Это развивающий раздел сюжета. Как и следует в развивающем разделе, основной тематизм обогащается за счет включения новых мотивов, однако смысл его не меняется, а лишь становится более отчетливым и явным: развитие идет к кульминации.

В средней части возникают новые персонажи: жены членов комиссии, судебские (действие происходит в суде), два крестьянина, неизвестно откуда явившиеся на судебное заседание. Атмосфера с самого начала накалена, что подчеркнуто акустическим фоном. Уже не уютное монотонное шипение радио, а «превеликий шум» (ремарка автора). Поскольку речь идет о делах семейных, о возможности родить и делать аборт, об алиментах и разводах, т. е. о делах не просто земных, но конкретно телесных, то на первый план выходит оргиастический элемент, поданный, как и все в этой пьесе, в карнавалльно-травестийном ключе.

В отсутствие Марьи Ивановны, которая в данный момент пребывает в больнице, видимо готовясь к родам, функцию стихийного женского начала перенимают на себя жены членов комиссии. Их реплики немногочисленны и коротки, но именно они создают в суде такую атмосферу хаоса и неразберихи, что доводят до иступления судью, вопящего, что у него «*весь разум вытек*» (34). Агрессивные и злобные, возмущенные изменой мужей, которые все вдруг уже оказались потенциальными отцами будущего младенца, они угрожают разводами и ведут себя гораздо увереннее и активнее «членов» комиссии, т. е. своих мужей. Напротив, подавленное состояние мужей передается лейтмотивом, с маниакальным упорством повторяемым Ащеуловым: «*А нас не сократят?*» Таким образом, стихийное женское начало опять преобладает над расчетливым мужским, и противостояние этих сил приводит к откровенной потасовке, что и делает сцену суда кульминационной в пьесе:

Евтюшкин. Гони баб, раз они не члены! Дайте нам сознательно обсудить! Дайте хоть одно мероприятие выпустить... Комиссия... гражданки... я как единоличный председатель комиссии... Женщины, сократитесь от нас вон! (30–31)

После такого эмоционального накала возможен только постепенный спад напряжения в соответствии с циклической формой текста.

В центральном эпизоде средней части противостояние по половому признаку приобретает символический характер, оборачиваясь метафорой: крестьяне приволокли в суд куст крыжовника, выросший без разрешения, «самотечком», и пытаются решить его судьбу.

Милиционерша. <...> А ты не допускай, чтобы росли по своей воле!..

1-й крестьянин. А я ж его и вырвал за это с корнем и с печатью. То-то и горе, что само растет, не усмотришь... (35)

Очевидно, эту метафору следует интерпретировать как протест природы, т. е. женского начала, против установленных норм, мужской прерогативы. И вновь налицо торжество стихийной силы, выход за рамки предписанных ограничений.

Возвращение к первому разделу средней части — третий акт. Здесь ведущий для всей части мотив противопоставления мужского и женского приобретает характер оборотничества, транссексуализации, заложенный уже в теме. Персонажи как бы меняют свою природу, обзаводясь признаками противоположного пола. Психологически это выражается в чувстве подавленности и растерянности, овладевшими душами членов комиссии в предчувствии разводов. Они ведут себя как существа слабые и страдательные, что присуще обычно женщинам. Так, из уст Евтюшкина звучит настоящий плач. Жанр, на Руси исполняемый только женщинами, спародирован так явно, что возникает ощущение обязательного женского тембра для его произнесения:

Евтюшкин. <...> И может быть, вот в этот самый текущий момент я перевожусь на холостую должность. Лучше бы она меня три недели пилила деревянной пилой, утром и вечером по три часа, а в середине дня по часу... Пускай бы даже на службу ходила мешать заниматься (39).

При этом мужчины именуют себя исключительно «членами», имея в виду свое членство в комиссии охматмлада:

Ащеулов. <...> Я ж тут член, тут государственный орган сидит — видишь его?
Ащеулова (оглядываясь). Где он? — Покажь его мне (40).

Авторская ремарка присоединяется к ним: «*Члены едят*» (42). В контексте эти словечки звучат не просто саркастически, а почти эпатажно.

Изменяются и жены членов. Их новая природа символически отражена в том, что они явились к бывшим мужьям после развода под измененными, «революционными» именами. Почему-то они приходят с зонтами, хотя и намек на дождь в пьесе нет, да и драки не возникает, т. е. ружье вроде бы и не выстреливает. Но логика строения текста не нарушается, если увидеть в зонтиках очередной сатирический и символический намек: в период общего увлечения фрейдизмом наделяние женщин мужским атрибутом. Разъяренные женщины называют мужей исключительно разбойниками, тем самым проводя черту между собой и ими, а их идентифицируя с общей женой и прародительницей Марьей Ивановной.

Так, средний раздел текста развивает саркастическую игру с подменной пола персонажей. Но символизм этой игры неоднозначен, а половые признаки амбивалентны: разбойник — символ мужской вольности, но и женской стихийности и неорганизованности, членство — мужской признак государственности, но в данном контексте — воплощение беспомощности и отсутствия какой-либо разумной деятельности даже в потенции. Из-за этого «стирания граней между

мужчиной и женщиной» возникает мысль о гермафродитизме героев древних космогонических мифов.

Заключительный раздел начинается с возвращения Марьи Башмаковой. Открывает его буквально мистическая сцена коронования новорожденного младенца. Его божественное происхождение не вызывает сомнения: отец его неизвестен (Башмакова каждому из мужчин дает основание подозревать личное отцовство, но все в нем сомневаются, и истинный отец остается неназванным), момент его рождения окутан тайной (из текста совершенно не ясно, когда ребенок появился на свет), все присутствующие испытывают трепет и робость и готовы воздавать ему почести:

Евтюшкин. <...> Мы на основании закона будем возвращать нашего присужденного сына...

<...>

Лутыш. ...мы будем возвращать его по чудесам науки и знания, как двукратно постановила комиссия (44).

Жалкая конторка становится то ли царским тронем, то ли небесным престолом: «*Марья Ивановна.* Ашеулов, давай сюда сына! Клади его на престол!» (44).

Сцена усыновления царственного ребенка членами комиссии охматмлада — переходный раздел, после которого начинается собственно реприза, текстово совпадающая с четвертым актом.

Реприза в пьесе имеет свойства, более присущие музыкальному, чем вербальному тексту. В музыке статическая реприза часто не выписывается в нотах, а обозначается знаком *da capo* (с начала), т. е. предполагает неизменный повтор первого раздела. В литературе же точный повтор практически не используется (мы не имеем в виду поэтические жанры, связанные с обязательным повторением отдельных стихов, например в ронделе). В прозе реприза обычно проявляется только на глубинном уровне через возвращение экспозиционных тем и мотивов. Здесь же повторность выведена на поверхность почти буквальным воспроизведением отдельных фрагментов текста, в частности рассуждением Глеба Ивановича о массах:

Глеб Иванович. В газетах пишут — чудеса науки и техники в массы, безбожие в массы, иностранные языки в массы, — а масс на самом деле и нет, а есть отдельные личности вроде меня, и между личностями идут конфликты, — какие же это массы, раз слитности нет? (49).

На глубинном уровне также происходит возвращение мотивов экспозиционного раздела. Вновь на передний план выходит игра со временем. Прошлое и будущее совместились в «текущем моменте»: «*Евтюшкин.* Прямо не живем, а состоим в музее... будущее на руках вынашиваем» (46).

Мотив абсурдной половой подмены подчеркнут появлением Странника земного шара, который видит ситуацию со стороны, объективным и бесстрастным взглядом тихо любопытствующего:

Странник. ...пришел осмотреть ваши достижения. Сказывают, здесь мужики женщинами стали.

Ащеулов. Это им показалось.

Странник. И верно. Вы на баб не похожи... А она вон (в сторону Марьи Ивановны) вылитая баба. Может, она баба и есть?

Марья Ивановна. Я не баба, я — атаман (47).

Глеб Иванович снова просит признать его отцовство и право воспитывать ребенка «по своему усмотрению и душевности совместно с любимой женщиной» (49). Марья Ивановна отвергает его как «скорбящего человека», с которым можно только «в козла играть». Таким образом, ситуация начала пьесы воспроизводится практически полностью. Итог подводит реплика Башмакова: «Прошу дело начать рассмотрением сначала» (51).

Итак, круг замкнулся, все можно повторить снова с тем же результатом. Не означает ли это, что время прошло полный цикл, будущее и прошлое сомкнулись, мир должен погрузиться в стихию изначального хаоса? Ответ на этот риторический вопрос содержит кода — заключительный раздел пьесы. Первую реплику здесь подает Марья Ивановна как воплощение стихийной порождающей и умерщвляющей силы, природной стихии: «Я тебе вернусь! Я конца света хочу, ученый морж!» (Курсив наш. — Н. Б.) (54).

И мир разрушается по ее воле:

Лутьин. А ведь действительно, мир ничем не удостоверен.

Евтюшкин. Стало быть, он юридически не существует (55).

Реплики героев продолжают как бы по инерции, они теряют силу и закливаются в бесконечном повторении одних и тех же мотивов. Не случайно секретарь Ащеулов перестает их записывать: «Я сбился. Они говорят неорганизованно». Культура наглядно погружается в первобытное состояние. Картину довершает разгром, учиненный возвратившимися женами. Этот момент перекидывает арку к первому акту, где первый квартирный погром был устроен Иванов Павловичем перед приходом комиссии.

Важнейшее значение в этом фрагменте (в коде) имеет появление Рационализатора. Символическая фигура (и по наименованию тоже), играющая здесь роль Перводвигателя, демиурга, который один может совладать с мировым хаосом и вновь запустить Время. Его лейтмотив: «Надо начать все сначала» (55). По знаку рационализатора все должно вернуться в исходное состояние:

Старший рационализатор. <...> Повеляю гражданину Башмакову взять сына в исходное положение вместе с женою... <...> Жене Башмаковой следовать за мужем. <...> (Членам. — Н. Б.) Идите к женам с вещами (55–56).

И все подчиняются этому властному повелению. И снова, как в начале, на фоне общего сумбура звучит одинокий и никем не слышимый голос Рудина: «Умоляю вас, отдайте мне ребенка» (57).

Итак, колесо запущено вновь. Обнаружение ребенка мертвым абсолютно логично в этой ситуации. Никто не знает, когда именно и от чего он умер. Просто вначале его не было, в очередном начале — тоже нет. Ребенок, вокруг которого разыгрывается вся коллизия, — воплощение умирающего и воскресающего

го Бога, циклы бытия которого и представляют собой трагедию жизни, с древнейших времен разыгрываемую то в виде мистерии, то воплощающуюся в дикий фарс, в зависимости от сложившейся культурной ситуации.

¹ *Платонов А.* Дураки на периферии // *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 14. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

Елена Чернышева (Москва)

ЭРА МИЛОСЕРДИЯ, или ПЛАЧУЩИЕ МИЛИЦИОНЕРЫ

*(К семантике мотива мертвого ребенка в комедии
«Дураки на периферии»)*

В первой комедии А. Платонова «Дураки на периферии» (1928) обнаруживаются многочисленные смысловые пересечения с другими произведениями писателя, на что в комментариях к первому изданию пьесы указывают Н. Корниенко и Е. Антонова¹. Среди очевидных — устойчивый мотив смерти ребенка, ставшей символическим воплощением жертвы во имя будущего, антигуманности нового социального устройства, трагичности бытия и т. д.² В «Дураках на периферии» этот мотив, восходящий к идеологеме Ивана Карамазова о неприемлемости будущей гармонии, основанной на слезинке хотя бы одного только замученного ребенка, уже достаточно проработан Платоновым и создает широкое семантическое поле. Безымянный ребенок (еще не рожденный, или появившийся на свет, или уже мертвый) существует не только в условных социально-исторических координатах конца 1920-х гг., но и в ментальных проекциях времени, соотносимых с прошлым, настоящим, будущим и реализованных в речи и поступках персонажей.

Прежде всего — это отрефлексированная героями эпоха *настоящего*, в целом переходная, рвущая с дореволюционными патриархальными ценностями: это время, когда «колокола начали с собора спускать» (45), когда разводы и промискуитет стали бытовой нормой.

Настоящим живет формальный отец ребенка, муж Марьи Ивановны счетовод Иван Павлович Башмаков, для которого «будущего сроду не было»: «У нас не будущее, а настоящее...» (23). Им руководит жесткая прагматическая установка. Будущее в лице нерожденного ребенка угрожает его стабильности и благополучию, поэтому счетовод вынашивает планы физического (аборт, разрешения на который он просит

у комиссии по охране материнства и младенчества — охматмлада) или юридического (в пространстве собственной жизни) уничтожения ребенка: добывается через суд признания отцовства за другими субъектами. Актуализируется архаический мотив преследования младенца жестоким властителем, к которому восходит новозаветный сюжет о царе Ироде. К этому же архетипу восходит и эпизод из главы «Бунт» «Братьев Карамазовых» — рассказ о травле генералом собаками мальчика на глазах у матери.

Из реплик Ивана Павловича понятно, что ребенок немислим не только по экономическим, но и по неким субстанциональным причинам: «Родить я никак не могу» (23), «Не могу я рожать» (25). Е. Яблоков указывает на значимый для данной комедии мотив транссексуализма³. Этот мотив обретает социально-политический, «антиреволюционный» смысл: «После революции я рожать не могу» (16) (ср.: «...ему революция душу отшибла»; 16), а также прочитывается в контексте широкой, внеполовой антропологической проблематики. Поскольку для Башмакова после революции уже нет будущего как широкой жизненной перспективы, ребенок угрожает его единственному насущному бытию (хоть и явленному в форме глагола будущего времени): «Я свою активность потеряю» (23). Обобщение этой угрозы воплощено в оксюмороны: «Не губите жизнь — не родите детей» (26). «Жизнь» в этой реплике приобретает значение не только личной судьбы Ивана Павловича, но и метафизическое значение — жизнь как таковая, уже реализованное будущее, которому угрожает «незаконная» «пост-сегодняшняя» новая жизнь. Подобная «метафизика» в пьесе дублирована: параллельно антропологическому сюжету о «ненужности» нового ребенка разворачивается символический сюжет, когда рожденный природой куст крыжовника оказывается лишним, обременяющим человека (см. образ крестьянина, пришедшего с выкопанным кустом в суд для удостоверения его искоренения). На первый план выходит онтологическая проблема избыточности, ненужности витальных сил, человеческих или хтонических.

В основании семейной гармонии Ивана Павловича мыслится умерщвленный еще в утробе матери младенец, но этой бытовой версии архетипической коллизии насильственной смерти / гонения младенца Платонов не дает реализоваться. Платонову нужна модель социальной псевдогармонии, будущего, в котором теоретически возвращенному ребенку место есть, но в реальности его создание оплачивается все той же (как и у Достоевского) слезой замученного / брошенного ребенка. Есть некоторые параллели с вариантом «гонения», реализованным М. Салтыковым-Щедринным в «Господах Головлевых», где Иудушка отправляет прижитого от Евпраксеюшки сына в воспитательный дом («словно щенка в омуте утопил»), и при этом настойчиво проводит мысль о будущем благе Володечки.

Будущее — важнейшая категория сознания и сверхценность прежде всего у наделенных властью героев. Для комиссии охматмлада как коллективного субъекта советской власти и революционной идеологии будущее едва ли не более значимо, чем настоящее. (Другое дело, что в бытовой сфере их интересы вполне насущны, сосредоточены на настоящем.) Комиссия постановила: женщине родить и «констатировала, что даже полезны дети от таких блестящих густых матерей» (20). Прагматическая польза парадоксально сочетается с трансцендентным характером задачи комиссии: она призвана служить делу

«обеспечения будущего населения» (25), «фактически охранять судьбу поколений и организовывать будущее» (24), которое замещает священную субстанцию, но по сути является Молохом.

Поэтому обозначенный выше архетип преследования и спасения младенца от жестокого и ревностного к своей власти правителя (в мифологических преданиях — *младенца-бога* или *будущего царя*) реализуется в маркированной реплике Марьи Ивановны: «...давай сюда сына. Клади его на престол» (44). Вызвано ли такое отношение робким материнским инстинктом Марьи Ивановны или все той же абстрактной заботой о будущем (героиня — кооптированный член охматмлада) — непонятно: психологизм в разработке комических персонажей не выражен. Коллективный отец ребенка озабочен не его индивидуальным бытием, а «сохранением гражданского населения для будущего» (33). В сознании коллективного родителя (комиссии) ребенок предельно фетишизирован, члены охматмлада видят свой прямой долг в «заготовке граждан впрок» (25).

Характерный для Платонова мотив опредмечивания человека здесь дан в негативной, комической обрисовке: ребенок становится экспонатом «достижений» во имя новых форм жизни, объектом осмотра «основных принципов коллективного воспитания» (45). Замечены рациональные старания члена охматмлада, бывшего ротного лекаря Лутьина, «похожие на садистские забавы»⁴: он выносит демонстрируемого по расписанию посетителям младенца на два часа на мороз для вентиляции легких.

Здесь вновь возникает травестированная параллель с образом ребенка из «бунта» Ивана Карамазова — имеется в виду его рассказ о неких родителях, которые дошли до «высшей утонченности» в наказании дочери: в холод, в мороз запирали ее на всю ночь в отхожее место. Проводящий вентиляцию / экзекуцию в «Дураках...» Лутьин мог быть не только юридическим, но и биологическим, реальным отцом замученного ребенка. Платоновский метасюжет сиротства обретаем в «Дураках...» гиперболические формы — это сиротство при множестве родителей, у «семи нянек» ребенок оказывается буквально безжизненным. Итак, благодаря формальным бюрократическим усилиям охматмлада будущее — в лице брошенного ребенка — оказывается под вопросом.

Основания новой, устремленной в светлое *будущее* революционной эры призвана крепить еще одна бюрократическая инстанция — суд, который вменяет платить алименты охматмладу как коллективному отцу.

В сценах суда актуализируется архаический мотив, восходящий к ветхозаветной притче о мудром суде Соломона, где истинная мать отказывается от ребенка ради его жизни. Суд Переучетска далек от Соломоновой мудрой провокации, решая спор в пользу истца, не желающего быть отцом. Притчевая модель вывернута наизнанку. Два отца — индивидуальный и коллективный — отказываются от младенца, суд выносит приговор в наказание тому, кто обрек ребенка на жизнь. Комиссии императивно вменена не только юридическая ответственность, но и материальная.

Если прецедент будет растиражирован, комиссия охматмлада может претендовать на статус родоначальника новой нации: «Что мы, родоначальники нации, что ли?» (29). Ассоциации с ветхозаветным Авраамом усиливают эту возможную ипостась охматмлада, однако и жизнь отдельного человека, и мир в

целом все же (в отличие от ветхозаветного пратекста) оказывается лишен глубинных этиологических корней и вообще нестабилен.

Ведь сюжет движется благодаря юридическому / судебному казусу: комиссия выполняет «четкую линию закона». Тем не менее комиссии приписывают платить алименты: «*Лутьин*. Я все припоминаю, с какого места беззаконие началось — и не вижу. Кругом закон, а мы посредине мучаемся» (43). Ошибки в цепи юридических актов государственные люди не усматривают: члены охматмлада уверены, что суд так же непогрешим, как и комиссия. И все же решение суда вносит в сознание «охматмладовцев» сомнение относительно социальных законов и легитимного функционирования их собственной комиссии.

Отсутствием логических законных оснований, как выясняют герои, характеризуется и мир как таковой.

Ащеулов. Я на что хочешь мандат напишу, хоть на орбиту.

Глеб Иванович. Вы-то напишете, а орбита вам — нет.

Лутьин. А ведь действительно, мир никем не удостоверен (52).

Этот спор вращается вокруг ребенка, о котором тем не менее все его участники просто забыли, увлекшись выяснением «последних вопросов» (в пародийной ипостаси). В диалоге можно видеть травестированную отсылку к фундаментальному конфликту героя и мира в «Братьях Карамазовых». У Достоевского герой несправедливого, жестокого по отношению к безгрешным детям мира, созданного Богом, не принимает, у Платонова — не удостоверенный несуществующим Богом мир «порождает» бытовую и юридическую неразбериху; в финале, как и в «бунте» Ивана Карамазова, — не оправданная ничем смерть ребенка.) В «Дураках...» вне экстатического религиозного бунтарства, характерного для Ивана Карамазова, с позиций бюрократической казуистики формулируется «откровение»: мир никем не удостоверен. Стало быть, он (мир) «юридически не существует» (52). Однако осознание «незаконности» земного бытия героями Платонова не укладывается, конечно, в рамки религиозно-философского осмысления (как было у Достоевского) и открывает дверь в философскую рефлексию начала XX в.

Открытие «несуществования» как свойства реальности в платоновском мире можно соотнести с идеей М. Хайдеггера об обращенности человека к Ничто, которое позволяет приоткрыться Сущему и является условием человеческой свободы⁵. Очевидны типологические соответствия мотивов тоски, страха, смерти в работах Хайдеггера («Бытие и время» 1927 г., лекция «Что такое метафизика» и др.) и произведениях Платонова конца 1920-х гг., в том числе в пьесе «Дураки на периферии». Так, мысль философа-экзистенциалиста о темноте, благодаря которой становится видим свет, как и о Ничто, благодаря которому осознается бытие, неожиданно находит художественную параллель в мучительных поисках ответов на трудные вопросы героями комедии:

Евтюшкин. Мы по закону поступили или нет?

Лутьин. По закону-то по закону, а получается одна слитная тьма (37).

Подкрепляет эту типологическую параллель платоновских несуществующих «сущностей» с экзистенциалистским Ничто пионерский стишок:

По неизвестным никому причинам
 Постановила нарком Коллонтай,
 Чтобы рожали только мужчины,
 Хочешь не хочешь, лопай⁶, а рожай.

Очевидно, что *никто* не может объяснить причину невыполнимого постановления. Предъявить претензии земным властям или трансцендентному субъекту (Богу) либо оправдать мир в границах этого абсурдного стиха невозможно — как и во всем безбожном мире Переучетска. Эта онтологическая проблема видится актуальной также в аспекте дальнейшей разработки смысловых связей философской проблематики Платонова с «романной» теодицеей Достоевского.

Героями отмечается также сбой в социуме, в его аксиологической сфере: Странником вполне в духе Щедрина констатируется, что «народ повсюду томится: не то дружбы, не то злобы ищут, не то харчами недовольны» (47). Сомнения звучат и в отношении энергетического / теплового и вещественного баланса земного бытия (см. реплики в суде). Религиозная вера, как уже отмечалось, не может «удостоверить» мир, в котором живут герои, т. к. веры как таковой у них нет («Бога теперь нет», 40). Остается только мужество жить и умереть. Идея атеистического экзистенциализма здесь пародийно озвучена: «Евтюшкин. Комиссия ошибаться не может... мы нравственно стоим на деле и умрем на посту» (43).

Однако «Дураки на периферии» — сатирическая комедия, платоновские герои далеки от экзистенциального стоицизма и самопожертвования. Председатель комиссии Евтюшкин, будучи умнее других дураков, спасет положение релятивистским умозаключением: «Существует или не существует (мир юридически. — Е. Ч.) — не окончательно удостоверено» (52). Эта идея относительности бытия и знания в преднищееанскую, предэйнштейновскую эпоху Достоевского, а следовательно, и в «Братьях Карамазовых» отчетливо не звучала. Она появится у М. Горького в драме «На дне»⁷. В платоновских «Дураках...», как нам представляется, есть отсылка к тому эпизоду горьковской драмы, где Лука рассказывает притчу о человеке, верившем в праведную землю, и ученом, развенчавшем эту веру (идея субъективности человеческих знаний, ценностей, принципиальной иллюзорности веры)⁸. У Платонова горьковские реминисценции и их идейная составляющая комически обыграны. В IV акте Башмаков от отцовства пытается окончательно отказаться. Но не отказывается от возможной «способности множиться» (50): «Это, положим, фактически еще неизвестно. У нас один ученый в городе в 1903 году (написанная в 1902 г., пьеса «На дне» в России впервые была опубликована в 1903 г. в издательстве «Знание»; в этом же году завоевала отечественные и европейские сцены. — Е. Ч.) ездил к мордве и измерял объемную величину расового корня, письменно сверялся с чувашами и башкирами, на основании чего решил, что самый большой расовый корень — у русских. А я — русский, несмотря на мой возраст» (50). Горьковский ученый на основании сходных виртуальных опытов — наблюдением географических карт — выносит приговор, после чего человек, ранее уверовавший, погибает. Для Башмакова же опыт ученого прибавляет (по крайней мере — по его словам) витальную силу. Но утверждение вновь остается голословным, «не удосто-

веренным», что вкпе с указанием Башмакова на нового «фактического» отца (Рудина) не уменьшает, а увеличивает ощущение неопределенности и хаоса.

Высшая инстанция — Старший рационализатор — восстанавливает порядок, сочтя решение суда ошибочным, незаконным на основании представлений об иерархичности социума: «Ведь если все комиссии будут оплачивать свое руководство, то тогда не будет обязанностей у руководимых» (55). Вся совокупность социально-бюрократических институтов, развертываемая в «Дураках...», напоминает иерархию социального мироустройства в «Деле» А. Сухово-Кобылина: «Начальства», «Силы» и «Подчиненности». К тому же у Сухово-Кобылина, как и в платоновских «Дураках...», конфликт развернут вокруг семейной (если не гендерной) проблемы. Лиза Муромская, по решению судебных и апелляционных инстанций, должна быть подвергнута освидетельствованию на предмет девственности (сюжет, выходящий за пределы этоса русской классической литературы ее золотого века), что заставляет отца идти на крайние меры, разориться и в итоге лишиться жизни. Очевидно остранение этого конфликта у Платонова в оппозициях *муж — жена, подвергающаяся обследованию на беременность, комиссия — ребенок, суд — старший рационализатор*, который возвращает мир в исходное состояние (по мифопоэтической модели): уже нет прошлого, настоящего и будущего, царит мертвящая вечность⁹.

Младенец в «Дураках...» не является образом строительной жертвы во имя будущего (см. известные интерпретации смерти ребенка, например, в «Котловане»). Безысходность драмы усугубляется тем, что мать до последнего равнодушна к собственному ребенку. Ее идеал откровенно «неженский»: мускулиный (стать милиционером) или анархистский (уйти в лес и стать разбойником), меркантильный (организовать шинок), наконец — расправиться с мужем в духе языческого мщения. Эта женщина-мать здесь — почти хтоническое существо, вовсе не счастливая Москва Честнова, готовая поделиться жаром своего сердца со всеми, но лишенная материнства (или она в злобной ипостаси).

Проблема феминизации женщин решается в пьесе неоднозначно, она воплощена как на фабульном уровне, так и в стилистике: в многовариантной игре слов, например: «Глеб Иванович. Не верю, я кровью чувствую... *Марья Ивановна*. А я тебе говорю без чувства...» (53), «Женщины, сократитесь от нас вон» (31), в стихотворных репликах, именах собственных (Коллонтай, Марья / Мария) и др. Практически все реальные семейные отношения подвергаются дискредитации; промискуитет обретает парадоксальное патриархальное обличье: «...весь город живет сплошь как одно семейство, и все родственники беззависимо от пола и должности» (45). Деревенские бабы готовы разойтись, если будут достаточно наделены алиментами, семья Башмаковых последовательно разрушается.

В системе персонажей лишь два милиционера сохраняют приверженность к элементарным семейным ценностям¹⁰: Милиционерша — даже при исполнении — регулярно кормит свою дочь-младенца (о ней, кстати, заботится и старший брат). Возникает ассоциация с картиной К. Петрова-Водкина «1918 год. Петроград», именуемой также «Петроградской мадонной».

Прошлое, патриархальные ценности и связанную с ним эру христианских ценностей воплощает милиционер Рудин, несмотря на то что называет себя «человеком будущего» (23). Он мечтает быть страстотерпцем, уповает на конец

света, заявляет Марье Ивановне «Я от Вас не отлипну» (17), перефразируя известный императив Христа в Евангелии от Матфея: «Муж прилепится к жене своей». Рудин почти не показан «при исполнении», он существует преимущественно как частное лицо: гость, любовник, вероятный отец (эта роль, как и вообще роль семьянина, наиболее желанна ему). Семейные отношения для него — защита от обезличивающей социальной реальности, от тоски смертного существования. Личностный, индивидуальный, сердечный идеал воплощен у Рудина апофатически, через отрицание навязываемых извне идеологем. Он не принимает лозунгов: «радио — в массы», «автомобили — в массы», «культуру — в массы» и т. д. (Выскажем осторожное предположение: во фразе Рудина «Швырнуть ребенка в массы нельзя, он в воздухе растворится, как падающая звезда» (18) заключен «сентиментально-романтический» парафраз на жестко-натуралистический микросюжет «бунта» Ивана Карамазова — эпизод бросания вверх турками грудных младенцев и подхватывания их на штык в глазах матерей.) Заметим, что именно Рудин претерпевает эволюцию в этическом измерении времени комедии: «У меня все принципы повысились до высшего разряда» (17), — говорит он в I акте, а в последнем предлагает Марье Ивановне реальное замужество и совместную жизнь «на пользе симпатии и любезности». О сентиментальном, или руссоистском, векторе эволюции героя — советского милиционера свидетельствуют и другие высказывания этого персонажа: «Я лично против коллективного воспитания и хочу воспитывать моего сына по своему усмотрению и душевности совместно с любимой женщиной, на основании естественных и земных принципов» (49); «Будем жить на природном основании, как верные голуби — дети чистого воздуха» (52).

Марье Ивановне, некоторыми фольклорно-романтическими чертами похожей на героиню ранней повести Достоевского «Хозяйка» Екатерину, Рудин уже не подходит: «Скорбящий он человек и никакого в нем бунту» (50). Но этот «рыцарь печального образа», возможно — «рыцарь бедный», или «мечтатель» (см. образ Ордынова из той же «Хозяйки»), поклоняющийся женскому идеалу как святыне, возможно в силу своей ненужности в настоящем¹¹, в силу некоей собственной исключительности ощущает себя «человеком будущего». Рудин и Милиционерша — актуализированные «культурные герои», стоящие на страже элементарного порядка. Их архетипические роли — усилия по спасению ребенка / будущего оказываются несостоятельными. Обнаружив мертвого ребенка, они «обнимают» его мать, милиционерша «плачет вместе с Марьей Ивановной».

Несмотря на то что пьеса Платонова не вошла в полной мере в литературный процесс эпохи¹², эта ипостась милиционеров стала весьма востребованной в отечественной литературе и кино. Самые характерные примеры этому — фильм С. Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (1979) по роману братьев Вайнеров «Эра милосердия» (1976) и фильм / сценарий К. Муратовой «Чувствительный милиционер» (1992): в обоих случаях милиционеры усыновляют подкидышей. В недавнем опыте изображения «чувствительных» стражей порядка — в работе арт-группы «Синие носы» (С. Мизин, С. Шабуров) «Эра милосердия» (2005) — целующиеся милиционеры¹³ воплощают идею травестированной общественной свободы, парадоксальных выражений гуманистических ценностей в постмодернистскую эпоху. Два милиционера на фоне пейзажа

«a la russe» — фигуры иронические, лишённые онтологического трагизма. В финальной сцене Платонова потрясенные, плачущие милиционеры эмоционально сопричастны трагедии, они обнимают в братском / сестринском порыве впервые по-настоящему плачущую мать, сопереживают смерти ребенка. Нарушены законы природно-социального бытия, но состояние общества не безнадежно, если есть плачущие над умершим младенцем милиционеры. Те, кто призван силой охранять официальные мифы, обезличенный закон, строй, в жертву которым приносится младенец, оказываются гуманнее и человечнее других членов общественной системы. Остается только догадываться: социальные иллюзии или вера в человека двигала авторами, когда писался этот финал?

¹ См.: Антонова Е., Корниенко Н. Дураки на периферии. Примечания // Платонов А. Новое ковчег. М., 2006. С. 426. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках. Вопрос о соавторстве Б. Пильняка остается в нашей статье без рассмотрения.

² Так, в пьесе «14 Красных избушек» (1933) этот мотив перерастет масштабы частного случая: смерть сына Суениты станет обозначать апокалипсис (хотя бы в локальном масштабе) и отсылать к катастрофическому социально-экономическому эксперименту, реализованному в Советской России, в частности — к «великому перелому» в жизни крестьянства.

³ См.: Яблоков Е. Разбойники, или Отцы без детей (Проблемы и герои пьесы «Дураки на периферии») // Творчество Андрея Платонова. Вып. 4. СПб., 2008. С. 158. Заметим, что в булгаковском «Беге» того же 1928 г. этот мотив реализуется в буффонадном образе беременной Барабанчиковой — жизненно важной роли генерала Чарноты. В пьесе «Дураки на периферии» среди эстетически обыгранных сексуальных перверсий есть и вуайеризм. Иностранец Гуго Ванцетович Прохладьзько «проделал в стене дыру в женскую уборную и висел там, как паук, пока не измучился» (34). Имя персонажа связано с именем героя рассказа Н. Лескова «Железная воля» — немцем Гуго Пекторалисом, а отчество могло быть навеяно трагической историей казни рабочих, выходцев из Италии, Сакко и Ванцетти в США в 1927 г., широко используемой советской пропагандой. Сложность семантических обертонов усиливается благодаря отсылке к мотиву вуайеризма в I главе I тома «Мертвых душ» (см. описание комнаты в гостинице, где поселился Чичиков).

⁴ Яблоков Е. Указ. соч. С. 163.

⁵ См.: Хайдеггер М. Бытие и Время. М., 1997; *Его же*. Время и бытие: статьи и выступления. М., 1993. В работах платоноведов указывались типологические связи художественной философии Платонова с философским дискурсом М. Хайдеггера. См.: Гусев С. Апология массового познания и целостная картина творчества Андрея Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 270; Никонова Т. Смыслообразующая роль оппозиции в повести «Ямская слобода» // Там же. С. 283; Пискунова А. Саморазвивающийся язык Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 6. М., 2005. С. 185–186; Эпштейн М. Язык бытия у Андрея Платонова // Вопросы литературы. 2006. № 2; Яблоков Е. На берегу неба. Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 83–84, 224.

⁶ Глагол *лопать* играет в пьесе разными значениями, оказываясь в ряду соотносимых глаголов: *лопать* (есть и разрушать оболочку) — *лопаться* — *набухать* («...у нее настроение набухает», 53); «бюджет лопнет», 1, 23). Мотив лопающегося нечто — значимый применительно к Башмакову мотив пьесы, он ассоциативно связан с важной в платоновском метатексте оппозицией пустоты — наполненности и мотива Ничто, характеризующего экзистенциальную проблематику.

⁷ См. об этом в нашей статье: Чернышева Е. Релятивистский аспект религиозно-фило-

софской проблематики драмы М. Горького «На дне» // Ученые записки Московского гуманитарного педагогического института. Т. 4. М., 2006. С. 433–443.

⁸ Есть основания рассмотреть образ Странника в «Дураках...» как комический парафраз горьковского Луки.

⁹ Е. Яблоков указывает на две мотивировки смерти: с точки зрения фабулы внешней старший рационализатор «отменил» ребенка, сам факт его рождения, с точки зрения фабулы внутренней «разбойники» умили его. См.: Яблоков Е. Указ. соч. С. 164.

¹⁰ О гуманистической устремленности Рудина и Милиционерши см.: Яблоков Е. Указ. соч. С. 166–167.

¹¹ О перекличке платоновского Павла Рудина с тургеневским «первообразом» — «лишним человеком» Дмитрием Рудиным см.: Яблоков Е. Указ. соч. С. 165.

¹² Известно, что Платонов читал ее в Доме Герцена и на собрании «Литературного звена». См.: Антонова Е., Корниенко Н. Указ. соч. С. 426.

¹³ Работа известна также под этим названием.

Анна Горская (Москва)

«У НАС ВЕЩЕЙ НЕТУ, А ЕСТЬ ОТНОШЕНИЯ...»

(Об одной литературной аллюзии в пьесе «Дураки на периферии»)

В репликах персонажей пьесы «Дураки на периферии» рефреном звучит одна и та же мысль — о примате отношений над вещью:

Лутын (очень грустно). И все выходит из-за голой идеи.

Евтюшкин. Вот их тут попробуй и надень, когда они не вещи, а отношения, эти самые идеи...¹ (курсив здесь и далее наш. — А. Г.)

Евтюшкин. Ты чего бродишь-то? — Во-первых, у нас смотреть нечего, у нас вещей нету, а есть отношения (47).

Марья Ивановна. Вот это я понимаю, жизнь. Живу и что хочу делаю, а делать я ничего не хочу. Не то что коз у Башмака доить. Он, черт, меня, как бухгалтерскую графу, учитывал, словно я вещь, а я отношение (47).

Старший рационализатор. Подожди, стой в сторону, разберем и вас. (К страннику). А этот чего здесь стоит?

Странник. А я стою и смотрю отношения, а сам живу (57).

Исходя из «многослойности» платоновской аллюзии², формула примата отношений над вещью может быть соотнесена со множеством интеллектуальных контекстов — философским (диалектический материализм), экономико-социалистическим (политическая экономия Маркса), естественно-научным (теория относительности Эйнштейна), художественно-теоретическим. Мы остановимся на последнем. Даже сузив границы поиска, определиться с конкретным денотатом разбираемой аллюзии не просто. В 1920-е г. мысль о примате отношений над вещью была чрезвычайно популярна среди ведущих теоретиков авангарда. Она лежит в основании формальной теории В. Шкловского, объявившего в 1921 г., что «Литературное произведение есть чистая форма, оно есть *не вещь, не материал, а отношение материалов*»³. Лейтмотивная для

формально-социологического метода Б. Арватова идея историчности любых художественных форм базируется на учении Маркса о базисе и надстройке, то есть на том же принципе примата отношений над вещью: «...Маркс показывает, как глубоко вырастают определенные художественные формы в определенную социальную систему. <...> Они совершенны постольку, поскольку они социально ограничены, т. е. поскольку целиком и до конца соответствуют создавшим их общественным отношениям»⁴. В статье Дзиги Вертова «Киноки. Переворот» (1923) рассматриваемая универсальная формула применяется в отношении киноискусства: «...настоящая киноческая хроника — ...куски действительной энергии, сведенные на интервалах в аккумуляторное целое великим мастерством монтажа. *Все дело в том или ином сопоставлении зрительных моментов, все дело в интервалах*»⁵. Лингвист Винокур в своей статье «Футуристы — строители языка» (1923), посвященной проблеме лингвистической инженерии и роли здесь футуристического словотворчества, утверждает: «Настоящее творчество языка — это не неологизмы, а особое употребление суффиксов: не необычное заглавие — а своезаконный порядок слов. *Грамматическое творчество завершается появлением не новых языковых элементов, а новых языковых отношений*»⁶. С. Эйзенштейн в «Монтаже аттракционов» (1923), призывая современный театр обратиться к новому постановочному методу, заявленному в заглавии статьи, пишет: «Аттракцион ничего общего с трюком не имеет. Трюк... в терминологическом значении является, поскольку обозначает абсолютное и в себе законченное, прямой противоположностью *аттракциона — базируемого исключительно на относительном, — реакции зрителя*»⁷. Наконец, Н. Чужак в программной статье «Под знаком жизнестроения» (1923), критикуя авторов сборника «Искусство в производстве» (1921) за отсутствие истинной проработки новых задач искусства, иронизирует: «Стараясь нащупать, что же такое понимают наши товарищи под искусством в производстве, только и натываемся на объяснение: “Под художественным производством мы разумеем просто-напросто сознательное, творческое отношение к производственному процессу”. *Отношение к производству — вместо объявленного производства!*»⁸

Платонову были прекрасно известны все эти выступления. В 1924 г. в журнале «Октябрь мысли» вышла его рецензия⁹ на первые четыре номера журнала «Леф», в которых были напечатаны процитированные выше статьи Арватова, Вертова, Винокура, Эйзенштейна, Чужака. Не вызывает сомнения у исследователей также факт знакомства Платонова с теоретико-литературными работами Шкловского¹⁰. При этом вряд ли он мог и стремился охватить в «Дураках на периферии» все упомянутые аспекты применения означенной формулы. Прояснить ее конкретную смысловую нагрузку в пьесе поможет учет историко-литературного контекста написания «Дураков на периферии». Эта пьеса, датированная сентябрем–октябрем 1928 г., по времени своего написания совпадает с публичным отречением Маяковского от «Лефа», состоявшимся в конце сентября 1928 г.¹¹ и обоснованным антиэстетской, антидогматической позицией поэта.

Литературно-критическая позиция Маяковского должна была показаться Платонову близкой еще в 1926 г., когда поэт вел ожесточенную борьбу против Г. Шенгели, автора популярного руководства к стихосложению «Как писать

статьи, стихи и рассказы». Центральным эпизодом этой кампании явилась статья «Как делать стихи?». Полемический, равно как и стилистический ее нерв заключается в том противоречии, какое возникает между догматической установкой заглавия статьи, напоминающего о руководствах к стихосложению, которые высмеивает Маяковский, и антиучительным тоном самого выступления. Полагаясь на главный методологический принцип формализма — принцип острания, преодоления автоматизма восприятия, Маяковский разоблачает, освеживает схоластическую интенцию заглавия, погружая его в контекст своего письма, отрицающего диктат априорной теории над живым творческим процессом. Обещая читателю раскрыть секреты своего ремесла, Маяковский сразу же решительно оговаривается: «Я не даю никаких правил для того, чтобы человек стал поэтом, чтобы он писал стихи. Таких правил вообще нет. Поэтом называется человек, который именно и создает эти самые поэтические правила»¹². «Фабрика литературы» Платонова, написанная в том же 1926 г., совпадает по духу с антидогматической позицией Маяковского, многократно высказывавшейся им в ходе полемики с Шенгели¹³. Poleмические адресаты Платонова здесь — все те пролетарские и левые идеологи литературы, кто стремится подчинить живое писательское бытие своему руководящему плану — Авербах, Арватов, Кушнер, Левидов, Тарабукин, Шкловский. Возможно, именно это совпадение, созвучие литературно критических позиций, заставило Платонова исключить Маяковского из списка адресатов его иронии в «Антисексусе». Так или иначе, «Дураки на периферии» — продолжение полемики Платонова с догматиками от литературы.

В чем же конкретно обвинил Маяковский в 1928 г. своих недавних единомышленников? В групповщине, в лабораторных, самоценных практике и теории искусства, ведущих к диктаторской позиции в отношении живого творческого процесса. «Закисание в группах засасывало и Леф. Я сейчас борюсь против того, — подчеркивает Маяковский, — чтобы каждый лозунг, правильный на каждом данном отрезке времени, не превращать в догму, в сухую формулу и не бить ею живую жизнь. Я борюсь против тех, которые пытаются превратить Леф в некое “общество любителей левого искусства”»¹⁴, «новаторская работа, которую мы вели в журнале «Новый леф», приобретала характер какого-то группового чудачества. Совершенно другое значение будет иметь эта работа, когда она будет проверяться массой»¹⁵, «принцип объединения писателей должен быть производственным, а не литературным: писатели должны объединяться вокруг конкретных нужд сегодняшнего дня, связанных с той или иной отраслью производства»¹⁶.

Почему для солидаризации с Маяковским Платонов выбрал именно формулу примата отношений над вещью?

Знаменитое определение литературы, данное Шкловским, — «литературное произведение есть чистая форма, оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов» — квинтэссенция теории искусства, утверждающей своим идеалом самоцельный художественный акт.

Однако самодовлеющий характер художественной практики и теории левых — еще не все, о чем говорит Маяковский. Диктат выбранного за эталон метода, насилие над живым литературным бытием — вот основное, что претит в идеологах литературы и ему и Платонову.

Формула примата отношений над вещью подходит Платонову для выражения и этого содержания. В художественной теории 1920-х гг. она определяет собой не только литературное искусство, но также является дефиницией монтажного метода у советских теоретиков и практиков кино — Эйзенштейна, Вертова, Кулешова, Шкловского. Напомним уже цитировавшийся отрывок из «Киноков» Вертова: «...настоящая киноческая хроника... — куски действительной энергии, сведенные на интервалах в аккумуляторное целое великим мастерством монтажа. Все дело в том или ином сопоставлении зрительных моментов, все дело в интервалах»¹⁷. А вот что пишет об этом Шкловский в статье 1926 г. «Эйзенштейн»: «В “Стачке” Эйзенштейн наметил новую возможность для сюжета в кино. Основные линии композиции могут быть сосредоточены не только на личной судьбе героя, но и на сопоставлении монтажных моментов»¹⁸.

В «Фабрике литературы» именно монтажный метод определен Платоновым в качестве средства «нормализации» процесса художественного творчества, панацеи от его многообразия, богатства.

Поводом для столь негативного прочтения идеи монтажа могло явиться постоянно акцентируемое в работах первых советских теоретиков кино ощущение всевластности над действительностью, даруемое новым методом киноповествования. Дзига Вертов утверждает: «Я кино-глаз, я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. Я у одного беру руки самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги самые стройные и самые быстрые, у третьего голову самую красивую и самую выразительную и монтажом создаю нового, совершенного человека...»¹⁹ В. Шкловский пишет: «В кино человек овладел хаосом бытовой суетни. Из внеэстетического материала создается нечто логичное, трогательное и ироничное. Ни трамвай, ни птица, ни листья — ничего не двигается в кино само по себе. Монтаж, склейка отдельных кусков — это организация»²⁰.

Свою роль в символизации Платоновым идеи монтажа сыграл также личный опыт.

Книга Шкловского «Третья Фабрика», ставшая «визитной карточкой Платонова в первый год его московской жизни»²¹, построена именно на принципах новой киносюжетике — основные линии композиции книги сосредоточены не столько на личной судьбе героя, сколько на сопоставлении отдельных монтажных моментов. В первую очередь здесь необходимо упомянуть многоплановую оппозицию двух микросюжетов книги — городского, с местом действия в заброшенной усадьбе под Москвой, где Шкловский с женой поселяются по возвращении писателя в Советскую Россию, и деревенского, локализованного в Воронежской губернии, которую «выводит на чистую воду» молодой мелиоратор Андрей Платонов.

С чисто человеческой стороны, это оппозиция двух миров — старой России, вечное расставание с которой болезненно переживается Виктором Борисовичем Шкловским, и советской России, против которой он еще недавно боролся с оружием в руках. При этом Шкловский далек от пессимизма, вернее, свои личные пристрастия человека, гражданина, офицера, эсеровского боевика, он готов принести в жертву теоретику, жрецу искусства, для которого сменявшаяся эпоха — прежде всего залог обновления искусства. Оппозиция старого —

нового, городского — деревенского разворачивается в книге не только в конкретно-историческом, социальном, но и в теоретико-литературном плане. Смена одного другим — это также замена окаменевших и переставших ощущаться старых форм элементами нового, не канонизированного искусства. Доминантные признаки этого последнего определены Шкловским, во-первых, как эстетизация внехудожественного, фактического материала, во-вторых, как редукция сюжета, фрагментация композиции.

Платонов показался Шкловскому тем, кто идеально подойдет для репрезентации в книге Нового как в его социально-политическом, так и в теоретико-литературном изводах. Если Розанов с его «героической попыткой уйти из литературы, “сказаться без слов, без формы”...»²², в схеме Шкловского — мессия новой литературы, то Платонов, начинающий писатель, ушедший из литературы, чтобы выразить себя в реальной трудовой практике, — один из ее первых апостолов. По предположению А. Галушкина, высказанному им в статье «К истории личных и творческих взаимоотношений А.П. Платонова и В.Б. Шкловского», именно благодаря Платонову у Шкловского родилась теория «второй профессии».

При этом самому Платонову вряд ли польстил тот факт, что его личная, выстраданная писательская и гражданская позиция послужила не более чем исходным сырьем для чьего-то художественного построения, тем самым «внеэстетическим материалом, из которого создается нечто логичное, трогательное и ироничное». Именно отсюда, по-видимому, идет нелюбовь Платонова к Шкловскому, а монтажный метод становится метафорой насилия над живым литературным бытием.

Анализируемая аллюзия дублируется в тексте «Дураков на периферии» аллюзией к «гоголевскому тексту» Розанова, под которым мы подразумеваем корпус розановских текстов, объединенных выраженным в них критическим отношением Розанова к Н. Гоголю. Присутствие «гоголевского текста» в «Дураках на периферии» подтверждает фамилия главных героев пьесы — Башмаковых, созвучная фамилии главного героя гоголевской «Шинели» — Башмачкина. В статье «Как произошел тип Акакия Акакиевича» одной из первых в ряду антигоголевских писаний Розанова о главном герое повести «Шинель» говорится как о типе: «характерном для всего творчества Гоголя и до известной степени, объединяющем в чертах своих если не все, то главные им созданные типы»²³.

Критика Розановым Гоголя ведется через оппозицию: гоголевский гений — пушкинский гений. Последний для Розанова — «как бы символ жизни»²⁴, «слова его никогда не остаются без отношения к действительности, они покрывают ее и через нее становятся образами, очертаниями»²⁵. Гоголевское же слово в трактовке Розанова самоценно, оторвано от действительности: «Я не решусь удержаться выговорить последнее слово: *идиот*. <...> “Пишу” и “sic”. <...> “Словечки” великолепны. “Словечки” как ни у кого. ...и он восхищен бессмысленным восхищением. Он не понимает, что за словом должно быть что-нибудь, — между прочим, что за словом должно быть дело; пожар или наводнение, ужас или радость. Ему это непонятно, — и он дает “последний чекан” слову»²⁶.

Из этого противопоставления любовного отношения к жизни и презрения к ней, избегания ее, Розановым и выводится главное отличие Гоголя от Пушкина. Поэзия последнего «лишь просветляет действительность и согревает ее, но не

переиначивает, не искажает, не отклоняет от того направления, которое уже заложено в живой природе самого человека.

...в ней отсутствует болезненное воображение, которое часто творит второй мир поверх действительности и к этому второму миру силится приспособить первый. Пушкин научает нас чище и благороднее чувствовать, отгоняет в сторону всякий нагар душевный, но он не налагает на нас никакой удушливой формы. И, любя его поэзию, каждый остается самим собою»²⁷.

С Гоголем, «родоначальником иронического направления в нашем обществе и литературе»²⁸, все обстоит иначе: «С Гоголя именно начинается в нашем обществе потеря чувства действительности, равно как от него же идет начало и отвращения к ней»²⁹, «его воображение, не так относящееся к действительности, не так относящееся и к мечте, растлило наши души и разорвало жизнь, наполнив то и другое глубочайшего страдания»³⁰.

Примечательно, что чаще всего Шкловский «входит» в платоновский текст именно через «гоголевский текст» Розанова. Предлагая Шкловского в качестве возможного прототипа Симона Сербинова, журналиста из романа «Чевенгур», Толстая-Сегал пишет: «На это указывают такие черты Сербинова, как ненасытность к людям (он ведет книгу учета друзей; ср. “Третью фабрику” — это, по крайней мере на треть, “книга учета друзей”), стремление забежать “впереди прогресса” и, в особенности, циничный, мощный и грустный ум»³¹. Добавим к этому, что одна из авторских характеристик Сербинова: «Он был усталый, несчастный человек, с податливым быстрым сердцем и циничским умом»³² — напоминает следующую розановскую оценку личности Гоголя: «И — вот он, весь Гоголь... великий человек, в котором гениальный ум разошелся с простым сердцем и надолго победил его...»³³

След гоголевского образа, как он написан Розановым, ощутим и в литературном портрете Шкловского, как он представлен в рецензии Платонова на его книгу «О Маяковском». Как Розанов «защищает» живой мир от Гоголя — «гениального живописца внешних форм»³⁴, за которыми «ничего, в сущности, не скрывается, нет никакой души, нет того, кто бы носил их»³⁵, так и Платонов защищает от Шкловского Маяковского, образ которого, по мнению Платонова, стирается, блекнет под пером Шкловского, приносимый в жертву фирменному приему: «Образ В. Маяковского в книге Шкловского нигде не воссоздается с сосредоточенной воскрешающей энергией, но зато автор везде его касается и, лишь коснувшись, тотчас же делает ответвление в сторону. Ответвлений этих, или косвенных характеристик, столь много, что они своей чащей покрывают основной кряж дерева, на котором они растут. <...> Литературный прием работает отдельно, вне своей служебной нагрузки»³⁶;

«Автор позволяет себе заниматься игрою своего ума и таланта, вместо того, чтобы в данной книге посвятить свои серьезные способности всецело Маяковскому»³⁷; «Увлечение Шкловского литературным искусством, это его увлечение затушевывает в книге образ Маяковского»³⁸ (Платонов, 59).

¹ Платонов А. Дураки на периферии // Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. С. 39. Далее указание страниц пьесы дается по этому изданию в тексте статьи.

- ² Толстая-Сегал Е. Литературный материал в прозе Андрея Платонова // Возьми на радость. Амстердам, 1980. С. 194.
- ³ Шкловский В. Розанов // Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 120.
- ⁴ Арватов Б. Маркс о художественной реставрации // Леф. 1923. № 3. С. 82.
- ⁵ Вертов Д. Киноки. Переворот // Там же. С. 143.
- ⁶ Винокур Г. Футуристы — строители языка // Леф. 1923. № 1. С. 208
- ⁷ Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов (К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского в Московском Пролеткульте) // Леф. 1923. № 3. С. 71–74.
- ⁸ Чужак Н. Под знаком жизнестроения // Леф. 1923. № 1. С. 30.
- ⁹ Платонов А. Рецензии, опубликованные в журнале «Октябрь мысли» // Платонов А. Сочинения. Т. 1. Кн. 2. М., 2004. С. 259–270.
- ¹⁰ См.: Корниенко Н. Розановские темы в исканиях А. Платонова // Наследие В.В. Розанова и современность. М., 2009. С. 236.
- ¹¹ См.: Катанян В. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985. С. 441–443.
- ¹² Маяковский В. Как делать стихи? // Маяковский В. Собр. соч.: в 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 82.
- ¹³ Подробную роспись всех выступлений см.: [Примечания к статье «Как делать стихи?»] // Там же. С. 563.
- ¹⁴ Маяковский В. Доклад «Левей Лефа» 26 сентября 1928 года // Там же. С. 503.
- ¹⁵ Там же. С. 504.
- ¹⁶ Маяковский В. Доклад «Левей Лефа» 29 сентября 1928 года // Там же. С. 505.
- ¹⁷ Вертов Д. Киноки. Переворот. С. 143.
- ¹⁸ Шкловский В. Эйзенштейн // Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. М., 1965. С. 36.
- ¹⁹ Вертов Д. Киноки. Переворот. С. 140.
- ²⁰ Шкловский В. А. Хохлова // Указ. изд. С. 39.
- ²¹ Корниенко Н. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 34.
- ²² Шкловский В. Розанов. С. 125.
- ²³ Розанов В. Как произошел тип Акакия Акакиевича // Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. М., 1996. С. 143.
- ²⁴ Розанов В. Пушкин и Гоголь // Указ. изд. С. 137.
- ²⁵ Там же. С. 137.
- ²⁶ Розанов В. Опавшие листья. Короб первый // Розанов В. Уединенное. Опавшие листья. Апокалипсис нашего времени. Статьи о русских писателях. М., 2001. С. 136.
- ²⁷ Розанов В. Пушкин и Гоголь. С. 137–138.
- ²⁸ Там же. С. 136.
- ²⁹ Там же. С. 141.
- ³⁰ Там же. С. 142.
- ³¹ Толстая Е. Примечания к статье «Идеологические контексты Платонова» // Толстая Е. Мирпослеконца. М., 2002. С. 487.
- ³² Платонов А. Чевенгур. Рига, 1989. С. 333.
- ³³ Розанов В. Как произошел тип Акакия Акакиевича. С. 150.
- ³⁴ Розанов В. О легенде «Великий инквизитор» // Розанов В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. М., 1996. С. 18.
- ³⁵ Там же. С. 18.
- ³⁶ Платонов А. «О Маяковском» В. Шкловского // Платонов А. Мастерская. М., 1977. С. 56–58.
- ³⁷ Там же. С. 58–59.
- ³⁸ Там же. С. 59.

Дарья Московская (Москва)

О ЗНАЧЕНИИ ПРИРОДНО- АРХИТЕКТУРНОГО ЛАНДШАФТА В ПЛАТОНОВСКИХ РЕМАРКАХ

*(На материале киносценария «Турбинщики» и пьесы
«Объявление о смерти»)*

В платоноведении уже было установлено, что реальным источником производственной драматургии А. Платонова, незавершенного киносценария «Турбинщики» (1930) и пьесы «Объявление о смерти» (первая редакция «Высокого напряжения», созданная согласно авторской датировке 3–13 августа 1931 г.), были события, развернувшиеся во время производственного штурма первой пятилетки на Ленинградском металлическом заводе им. Сталина (ЛМЗ). Этот завод Платонов посетил в конце 1929 г. Здесь он работал в составе писательской бригады до мая 1930 г. и в ходе служебных командировок весны–лета 1932 г. мог наблюдать развитие уже известных ему местных производственных коллизий и проследить судьбы его участников. Бережно хранимые сотрудниками завода архивные документы подтвердили, что Платонов в работе над производственно-заводским сюжетом находился под огромным впечатлением от увиденного и услышанного. Его писательское воображение предвосхищала открывавшаяся день за днем местная бытовая, производственная и политическая реальность. У Платонова были все условия, чтобы придать задуманному политически актуальный характер документального очерка.

События «Объявления о смерти» можно датировать по дням, а под вымышленными фамилиями действующих лиц ставить реальные имена и публиковать биографические справки. В 1929 г. на ЛМЗ был введен в строй отвечающий последним научно-техническим требованиям паротурбинный цех, однако по-прежнему завод отставал и плохо справлялся с принятым промфинпланом. Это не остановило заводских партий-

ных лидеров, выдвинувших лозунг борьбы за встречный, т. е. повышенный план производства. Металлический завод стал предметом особого внимания партийного руководства страны от С. Кирова до И. Сталина: в начале первой пятилетки в тяжелом машиностроении дела обстояли из рук вон плохо. Начавшаяся осенью 1929 г. производственная гонка на заводе сопровождалась чистками и выявлением «вредителей» среди инженеров.

Вопрос о значении лаконичных описаний места действия в авторских ремарках к производственному сценарию и пьесе возник, когда глубокой осенью мне предстала территория завода, реальный локус, где совершались драматические события киносценария и пьесы. Тогда стало ясно, что в замысле производственно-документальной хроники огромную роль сыграла «драматическая местность», те пространственные природно-архитектурные формы, с физической и духовной стороной которых вступил во взаимодействие Платонов, приехав в Ленинград.

В 8 часов утра 16 ноября 2009 г. я прибыла на Полюстровскую набережную с Финляндского вокзала, где по сей день стоит памятник В. Ленину. Платонов застал эту площадь почти в том виде, который сохранился поныне: уже высилась статуя Ленина на броневике, сооружена была и «аллея Ленина», открывавшая прекрасный вид на Неву. При закладке памятника 16 апреля 1924 г. в его основание была положена текстовая доска: «Рабочими города Ленинграда здесь установлен памятник великому вождю, другу и учителю Международного пролетариата Владимиру Ильичу Ульянову-Ленину». Монумент торжественно открыли 7 ноября 1926 г. — так к юбилею Советской власти город «монументально» отметил эпохальное событие, прозвучавшие здесь «Апрельские тезисы», с которых в 1917 г. начался обратный отсчет петербургского периода русской истории.

Было очень темно, сыро и холодно, когда я прошла заводскую проходную и оказалась в колодце, замкнутом зданием главной конторы, стенами высокого каменного забора и заводскими строениями. Впереди, внутри колодца, чернел без огней заколоченный первый паротурбинный цех. Влажный ветер и тут гулял всюду. Путь от проходной до паротурбинного цеха показался похожим на прогулку в тюрьме. Рассвет занялся только к 9 часам, и из окон директорского кабинета в главной конторе можно было видеть потрясающую игру красок на небе над Невой, а на другом берегу дивную перспективу Смольного собора. То был воистину Преображенный град «золотого века», но фантастически прекрасный вид не мог быть виден ни из колодца заводского двора, ни из окон паротурбинного цеха. Возможно, я посетила Металлический завод в то же время года и суток, когда 80 лет назад на его территорию вошел Платонов.

Платонов не в первый раз в 1929 г. приехал в Ленинград. Его жена была отсюда родом, здесь продолжали жить ее родственники. Платонов не мог не знать имперского обличья города и главных его культурно-исторических символов. Даже в обновляемом политической волей Кирова «Манчестере на Неве» все еще оставались черты того Петербурга, города-храма, города-дворца, города-поэмы, что своим архитектурно-монументальным обликом навевал Достоевскому образы «золотого века», Константинополя и Небесного Иерусалима.

Платонов не мог их не заметить, но, похоже, не они играли в его представлении о «золотом веке» решающую роль. Не возвышенная красота архитектур-

ных форм вызывала в писателе ассоциации с Преображенным градом будущего века. Статья, опубликованная «Воронежской коммуной» в 1921 г., своим названием «“Золотой век” сделан из электричества» поясняет платоновские *постоянные и однообразные идеалы*, которые предъявляли «золотому веку» не *эмоционально-эстетические*, а *прагматически инженерные* и вместе с тем *этические* требования:

Золотой век — кто ждал через несколько лет, кто через миллион, а кто совсем не ждал его, потому что не дождется.

А мы не ждем, а делаем его и сделаем через 10 лет. Это — наверняка, а может и раньше. И даже, наверное, раньше, потому что всякая долгота времени, ожидание, вера в завтра... — самая настоящая смерть, смерть при жизни.

Начало этого века будет через десять лет, не позднее, когда будет электрифицирована главная часть России, т. е. отстроен фундамент нового коммунистического хозяйства, пушена центральная силовая станция, *дающая жизнь*¹ (курсив наш. — Д. М.).

Вероятно, поэтому в ремарки сценария «Турбинщиков», который можно рассматривать как авантест «Объявления о смерти», не вошел и мог войти царственный и храмовый ленинградский архитектурный ландшафт. Внимание Платонова-инженера, турбостроителя, энергетика привлекает промышленная архитектура: «Вдалеке десятки [*дымных*] заводских труб [*и выс*], башни и сооружения: Санкт-Петербург»². Отметим он в сценарии «Турбинщики» и природные стихии города — традиционно литературную и столь же реальную петербургскую *воду*. Ландшафт ночного города в платоновском изображении добавляет к этому главному петербургскому образу извергаемый в ночное пространство отработанный пар и устремленный в Неву кипящий водопад. Вода сочится дождем с небес, сливается с рекой, по которой идет ширящаяся водяная дрожь. Эта дрожь угрожает возвышающимся из вод невской дельты «камням» города.

Все описанное Платоновым достоверно. В конце 1929 г. на Полуостровской набережной была пристань, на которой высились металлические конструкции гидроиспытательной станции; из ее сливных отверстий в реку бурно стекала горячая конденсационная вода от турбин, и густо клубился пар. Полуостровская набережная, по которой Платонов шел к заводу от Финляндского вокзала, вспыхивала электрическими сполохами от разрядов трамвайных дуг. В те времена здесь еще ходили трамваи. Вряд ли в этом воздушном хаосе была заметна дивная перспектива Смольного.

Вместе с толпами людей Платонов вошел на огражденную территорию завода, и за зданием главной конторы в свете электрического освещения ему предстал шедевр промышленной архитектуры — огромный, из стекла и красного кирпича, новый паротурбинный цех. Здесь вскоре ему предстояло узнать о новой форме классового противостояния в стране победившего социализма, о страшном социальном и душевном одиночестве всех без исключения участников строительства социалистического будущего. Таким он оказался, этот *желанный* для России город. Сюда из центральной России, со всех ее окраин некогда собирались бросившие свои дома и семьи люди в надежде обрести новый дом и новую будущность. В авторских ремарках к «Турбинщикам» читаем: странники «крестятся в виду желанного города»³. В эпитете *желанный* скон-

центрировалась народная и платоновская идея «золотого века» как места, где прибредшие сюда из глубинки отходники получают работу, которая утолит голод и даст приют, но и как место, где начнется промышленно-техническое преобразование всей убогой, сельскохозяйственной Руси.

Платонов связывал наступление этого века с революцией, о чем свидетельствует цитированная выше его статья 1921 г. В 1924 г. он еще не потерял надежды обрести свою мечту в грядущем социализме. Но его по-прежнему интересуют прежде всего рационально-прагматические, «инженерно-технические» внешние формы воплощения этой мечты, в которых, однако, обрело бы незабываемое материальное основание человеческое, такое простое земное счастье:

Давайте обсудим: нужно ли ставить бронзовую или из другого материала фигуру и не лучше ли увековечить дорогое для нас имя другим путем — созданием общественно-полезного учреждения. <...> Я говорю о создании мощной электростанции на Дону. ...соответствующим оборудованием можно взять из Дона до 20 000 лошадиных сил. Эти 20 000 сил завертят наши станки, *помогут крестьянину вспахать его чернозем, осветят лачугу рабочего и хижину крестьянина. Не лучшее ли это осуществление того дела, для которого жил Ильич?*⁴ (курсив наш. — Д. С.)

В 1929 г. Платонов вновь словно бы не заметит дивной перспективы, открывавшейся от Полюстровского гиганта на город. Не обратит он внимания, впрочем, и на революционные символы Ленинграда. Не упомянет в ремарках находящийся всего в километре от завода памятник Ленину на броневике, о существовании которого не мог не знать, т. к. к этому монументу, изображавшему вождя устремившимся в светлое будущее России, ежегодно маршем ходили рабочие завода.

В Ленинграде Платонова — тяжелое небо из предреволюционных петербургских стихов Маяковского: низкие облака, как сказано в ремарке «Турбинщиков», колеблемые электрическими всполохами трамвайных дуг. Эти разряды тревожили героя «Эфирного тракта» инженера Фаддея Попова в предрассветной Москве и были символическими предшественниками «светопредставления», устроенного его последователем, Михаилом Кирпичниковым.

Платонов сосредоточен на промышленной архитектуре города, решительно шагнувшего в свой завтрашний, счастливый день.

Завод, упирающийся в воды Невы, в пространстве платоновской драмы становится символом города. Ленинград — город-завод. Он похож у Платонова и на *пароход*, с которым сравнил Ленинград в своих «Столбах» Николай Заболоцкий. Желанный город героев «Турбинщиков» стоит на водах, извергает из себя горячие струи отработанной воды, от его каменных «бортов» валят конденсируемые в холодном воздухе клубы пара. Вода «города-Посейдона» (Н. Заболоцкий) уживается у Платонова с противоположной стихией, с огненным заревом факелов-труб плавильных печей, подобных факелам ночного шествия рабочих к Финляндскому вокзалу в память о кровавых битвах за новый мир. Тревогой и бесприютной тоской, *грозным сном молчанья* (Н. Заболоцкий), а не радостью веет от урбанизма «Турбинщиков».

В авторских ремарках в «Объявлении о смерти» невские воды не упоминаются. Ленинградский хронотоп задан не водой, а грохотом и ночным заревом

над заводом, звуками спускаемого пара. Но есть и другие звуки. Это мелодии духового оркестра, что льются из невидимого сада. Они усиливают тоску и одиночество готовящегося к смерти инженера Мешкова. Таинственный сад с *несбываемой* музыкой присутствует и в финале всех редакций «Высокого напряжения». Что это за место?

Территория завода, возникшего в середине XIX в., находилась за городской чертой. Здесь раскинулось имение князя Долгорукова, расположился дворец (дача) Дурново — архитектурно-парковый шедевр с великолепным фонтаном и дивным садом, созданный в 1780 г. архитектором Н. Львовым. На этой территории, рядом с дворцом Дурново, в 1852 г. купцом 1-й гильдии Сергеем Нефедьевичем Растеряевым был основан Металлический завод. Остатки двухэтажной дачи с колоннами сохранялись на территории ЛМЗ в перестроенном виде вплоть до 1970-х гг., пока взрыв в соседнем цехе окончательно не уничтожил следы вельможного житья.

Дача Дурново во время первой русской революции и в 1917 г. стала местом жесткой борьбы юнkersов и рабочих-социалистов: в ходе боевых действий она неоднократно переходила из рук восставших рабочих в руки защитников Временного правительства. После революции она превратилась в рабочий клуб имени Сталина. Таким образом, авторские ремарки в «Объявлении о смерти» лаконично представляют специфический ленинградский локус эпохи социалистической реконструкции — некий виртуальный завод, которым стала Пальмира Севера и в котором, однако, Платонов заметил сменивший историческое имя (с дачи на рабочий клуб) усадебный хронотоп.

В «Турбинщиках», авантексте «Объявления о смерти», экспозиция задана образами бесприютного пейзажа степного Воронежа с «пустым трактом под серым небом», по которому вскоре на «родину машин» пешком побредут толпы отходников. Он лаконично характеризует материальные условия, в которых население России вступило в новый этап исторического странствия. Этот хронотоп эпохи «трагического империализма» был открыт и запечатлен русской классикой от Некрасова до Блока как символический хронотоп «петербургского периода» российской истории. За ним угадываются смыслы, исполненные болезненного социального содержания, тревожная мысль о *разоренном* Доме и небратском, *несемейном*, *нежилом* новом русском мире второй половины XIX в.

В «Объявлении о смерти» Платонов не ушел от этой темы расставания русских людей с семейным Домом, по подал ее иначе, используя другой архетип русской классики. Он предстает в пьесе в легком флере образов уже завершено к тому времени «Котлована». Флигель инженера Прушевского, раскрытый в ночной сад, — умирающий усадебный хронотоп русского дворянского романа — в «Объявлении о смерти» задан образом клуба им. Сталина, дачей Дурново, откуда, как из «сада совслужащих» в «Котловане», несется в пространство *несбываемая* музыка. Осколки этой музыки проникают вместе с гулом и взрывами завода в жилище Мешкова. Этот невидимый глазу «райский сад», дух которого еще витает вокруг клуба им. Сталина, открывает пьесу и молчаливо присутствует в сцене прощания Крашениной с Абраментовым и Пужакова с Распоповым. Эта сцена выглядит как прощание с несостоявшейся *радостью*.

Клуб им. Сталина как место действия кульминационных сцен пьесы Платонов оставит во всех редакциях «Высокого напряжения», над которыми писатель

работал с 1931 по 1934 г. В здании клуба им. Сталина провожают в последний путь погибшего товарища, здесь объясняются в запоздалой любви, ревнуют, жалеют, прощают, пытаются покончить с собой. Здесь на смерть сражаются за любимого две женщины — инженер-коммунист Крашенина и комсомолка-ударница Пенкина. Так, согласно Платонову, интерьером для событий экзистенциального порядка, местом, где проясняются ответы на главные духовно-нравственные вопросы человеческой жизни, без решения которых «золотой век» не наступит, должен служить старинный сад и барская усадьба с колоннами. Дача Дурново, после революции ставшая клубом им. Сталина, хранит в своих архитектурных очертаниях память об «идиллическом хронотопе», например, том, что был создан петербуржцем Г. Державиным в оде «Евгению. Жизнь званская». Барская усадьба в русской классике часто служила выражением мысли *народной и семейной* о «храмовидном» Доме и государстве как Семье, воплощала представления о земных формах сбывшейся мечты о «золотом веке» человечества.

Так хронотопы из ремарок к сценарию «Турбинщики» и пьесе «Объявление о смерти» возвышают документально-хронологическое, актуально-очерковое начало производственных сюжетов до проблем историософии, ставят вопросы исторического поиска и выбора народом своей судьбы. Ландшафт расширяет пространственно-временные характеристики документальной фабулы. Основанный Петром I как «желанный» для жителей всей России, город изменил исторический путь страны, стронул русских людей, героев «Турбинщиков», с отеческих земель. С началом петербургского периода истории они странниками-отходниками двинулись из глубин великорусской равнины в историческое и реальное, пространственное путешествие к окраине мира, дальнему морю и его ветрам, оставив семью и дом, в поисках лучшей жизни. Это путешествие завершится в «Объявлении о смерти» на крайних и чужих срединной России морских северных пределах материка, в Ленинграде.

«Город-Посейдон» эпохи социалистической индустриализации в изображении Платонова наэлектризован, распираем предельно высоким напряжением физических и эмоциональных сил тех, кто верит в скорое счастливое преобразование Родины и служит ему. Но в платоновской художественной интуиции Ленинград больше похож на пришвартованный корабль — застывший, словно достигший пределов своих стремлений, открывший искомую страну или отчаявшийся в ее обретении. Он выглядит безжизненным, так как находится во власти механических законов и побежден смертельными природными стихиями. Этот «пароход» полон бурных, но духовно, нравственно и потому жизненно обедненных сил и чреват эсхатологической катастрофой.

Зарисовки природного и архитектурного ландшафта в платоновских ремарках выводят острую социальную проблематику заводских сюжетов за пределы, предписанные документальным очерком. Лаконичные авторские указания на обстоятельства места и времени превратили «фактическую историю» завода в большую русскую историю, в историю больших ожиданий и трагического финала ее петербургского периода.

Созданный Платоновым ленинградский хронотоп созвучен мыслям, высказанным Н. Анциферовым в последней главе его диссертации «Петербург и Зо-

лотой век»⁵. В ней ученый показал, что исторический замысел Петербурга был духовно высок и глубоко национален, т. к. выражал высокую мечту русского народа о Преображении родной земли. Город был замышлен как столица для страны, идущей на встречу с миром, несущей ему свою душу и получающей от него духовно-культурные дарования. Но главное в его замысле, и об этом напоминает городская архитектура, соборы, сады, дома с колоннами, — он был призван стать храмовидным семейным Домом для всего населения России. Но город не выполнил исторической миссии, сбившись с пути. Размышляя над исторической идеей города революции, Анциферов писал, что русский человек в его совершенном духовном состоянии — *человек, прошедший Петербург*. В этой емкой формуле историк сконцентрировал мысль о завтрашнем дне Родины, том дне, когда Россия преодолет и изживет в себе плоды несемейного и недружественного типа государственности. И тогда *прошедший Петербург* русский человек встретит «золотой век» и вступит, наконец, в Преображенный град будущего.

Платонов не мог знать анциферовской формулы, и в этом не было необходимости: камни Петрополя, огни его и воды служили (и по сей день служат) реальным комментарием к трем последним драматическим векам русской истории. Обращаясь в своих скупых ремарках к природно-архитектурному ландшафту Ленинграда как к историческому документу, Платонов представляет читателю город, давший название целому этапу национальной истории, представляет, чтобы показать, что страной, взыскующей «золотого века», «Петербург» все еще *не пройден*.

¹ Платонов А. Золотой век сделан из электричества // Воронежская коммуна. 1921. 13 февр. С. 1.

² Незавершенный заводской сценарий [Статья и публикация А. Гущиной] // Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М., 2009. С. 157.

³ Там же.

⁴ Платонов А. О памятнике Ильичу // Воронежская коммуна. 1924. 20 февр. С. 1.

⁵ Анциферов Н. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе. Опыт построения образа города — Петербурга Достоевского — на основе анализа литературных традиций. М., 2009. С. 447–474.

Елена Белоусова (Челябинск)

«ВЫСОКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ»: ОПЫТ СТИЛЕВОГО АНАЛИЗА ПЬЕСЫ

Самобытный стиль А. Платонова достаточно явственно заявляет о себе уже в начале 1920-х гг. Структура стиля, которую В. Эйдинова определила как «структуру связей (сопряжений, сообщений, прикосновений)»¹ (здесь и далее курсив наш. — Е. Б.), оказывается удивительно созвучной самому типу платоновского сознания — не только «соучастного», как чаще всего трактуют его природу исследователи, но и «катастрофического». При этом мы имеем в виду невероятно страстное, не признающее никаких полутонов отношение художника к миру. Ведь самые различные и, казалось бы, несовместимые явления современной действительности Платонов объемлет своим сердцем, не просто активно включаясь во все происходящее в мире, но необычайно сильно переживая его как часть собственной жизни.

Подобный взгляд существенным образом углубляет традиционные представления о стиле художника, обнаруживая в нем *другую*, неразрывно связанную с первой («связующей») и во многом вытекающую из нее черту. Мы имеем в виду *необычайно драматическую* и, более того, *откровенно нарастающую в этом своем драматизме* сущность платоновского стиля, которая придает ему удивительно родственное и одновременно уникальное звучание в ряду столь ярких стилевых образований рубежа 1920–1930-х гг., каковыми являются, например, стили И. Бунина или М. Горького². Иными словами, перед нами *стиль, максимально устремленный к контактам, встречам, связям* и в этой своей устремленности открывающий *труднейший характер движения человека навстречу другому — миру или человеку*.

Означенной выше «*мучительно-сопрягающей*» природе стиль Платонова остается верен до конца, что, впрочем, не лишает его способности к решительным поворотам.

там и модификациям своей структуры. Наглядным подтверждением сказанному может служить пьеса «Высокое напряжение» (1931), само название которой звучит как законченная формула авторского стиля. Его «предельное» качество сказывается уже в той атмосфере нечеловеческого напряжения, в которой существуют у Платонова и люди, по двадцать часов не выходящие из цехов, и машины: «высокая дрожь стрелок на циферблатах», контрольные лампы «начинают пульсировать светом с высшей частотой»³, «бешеное пульсирование ламп» (53) и т. д. Причем, как можно заметить в приведенных выше фрагментах, поистине всеобщее напряжение в платоновском тексте последовательно нарастает, проявляя один из основополагающих принципов стиля художника. Мы говорим о принципе градации, который придает творимой Платоновым форме крайне «накаленное» звучание.

Не менее отчетливо оно ощущается и в сюжетной организации пьесы, действие которой неукоснительно движется к своей кульминационной точке — сцене аварии. Традиционно для Платонова она представляет собой не просто исключительную ситуацию, а ситуацию «у последней черты», как совершенно точно определяет ее Л. Фоменко⁴. Такой момент требует от человека «наивысшего духовного проявления», т. е. абсолютной отдачи себя, что и демонстрируют нам герои пьесы. Напомним, что Абраментов и Распопов приносят себя в жертву всеобщему делу создания единого «республиканского кольца высокого напряжения». И это еще раз убеждает нас в том, что все отмеченные ранее особенности платоновской поэтики подчинены единому стилевому заданию — родственному и вместе с тем мучительному собиранию мира, самых различных его сторон.

Еще более показательным в плане целенаправленного осуществления стилевой стратегии Платонова в тексте «Высокого напряжения» оказывается звучание сотворенного им мира. Оно рождается в процессе очень непростого взаимодействия трех основных партий — шума машин, человеческого голоса и музыки. В первом действии они выступают еще подчеркнуто раздельно, причем с явным преимуществом шума. Он заявляет о себе мощным разнозвучным аккордом («судорожно бьют молота и слышен вихрь спускаемого пара», «свист пара и сжатого воздуха», «звук напряженного взрыва» и т. д.), на фоне которого и голос человека, и особенно музыка звучат «почти неслышно», а «временами затихают совсем» (42).

Во втором действии партитура платоновского текста на первый взгляд существенно усложняется, максимально приближаясь к заветному симфонизму. Ведь достигнув наивысшей точки своего развития, сольная партия шума не заглушает здесь человеческий голос или музыку, а вступает с ними в самый тесный контакт. Об этом говорят платоновские метафоры, акцентирующие сращение живого и неживого начал: «приглушенное пение работающих вблизи котлов, генераторов и механизмов» (50), «напряженное пение механизмов» (52). Однако при более тщательном вслушивании в звучание платоновского мира и составляющих его «голосов» становится очевидной мнимость их согласия, ибо трудно назвать согласием подчинение и замещение живого голоса техническим гулом, тем более что это приводит к фактическому разрушению первого. Не случайно романс, который напеваает во время дежурства инженер Жмяков, звучит у Платонова очень «пунктирно». Причем чем дальше, тем мельче становятся его «осколки»: «О моей... (включает: зажигается синяя лампа) ...погиб... (включает: синие, красные, желтые, белые лампы) ...шей юности твердят, твердят...» (50).

В том же случае, когда согласие действительно оказывается достигнутым, оно практически тут же рассыпается. Так, во втором действии возникает образ «нежной» радиомузыки, которая раздается из сумки почтальона, и потому кажется, что человек ее «носит в самом себе» (54). А уже в третьем действии мы видим, что машины по-прежнему «поют свои песни», но человеческая «песенка», как метко замечает один из героев Платонова, оказывается «спета». Что касается музыки, то она сначала перестает быть таковой («...звучи встают, как вещи, неподвижно»; 59), а затем и вовсе умолкает.

И все же наиболее зримо определяющее качество художественного зрения Платонова выражает его слово. Именно оно акцентирует мучительно складывающиеся, но так и не сложившиеся моменты связи различных сторон жизни. Особенно действенными оказываются при этом платоновские оксюмороны, представляющие собой странное, «разрывающее» себя изнутри соединение душевно окрашенного, «живого» слова и слова «бездушного» (канцелярского или стереотипного): «Нет, подружка дорогая, — я организационно подготовился» (48), «квалифицированный черт», «сознательный покойник» и т. п. Еще отчетливее внутреннее несопряжение сопрягаемых явлений и жизненных начал демонстрирует подчеркнуто диссонансный рисунок платоновской фразы, возникающий в результате сверхактивного использования автором антонимов. К тому же чаще всего они оказываются в непосредственной близости друг к другу. Например: «Люди отдыхают где-то. А я, чем больше дома, тем больше устаю...» (42); «Хорошо. Плохо только, что сестра извещает, а не треугольник...» (60); «А в сердце своем — я ничей, там я только свой». — «Свой только? Значит — чужой, значит — враг» (122). При этом следует отметить, что внутреннее несогласие достаточно быстро переходит у Платонова в открытое опровержение и даже противостояние. Отсюда вполне естественно, что доминантное положение в словаре пьесы занимает лексика, имеющая семантику не «связи», а «разрыва»: «рассыпается», «раздробить», «растратить» и особенно — «остатки», «клячья», «мелочь».

Таким образом, вместо всеединства, мировой целостности и гармонии мы видим «великое расстройство жизни»⁵ (А. Эпольбоин), т. е. *пустоту и хаос*. И вновь это само по себе «крайнее» состояние последовательно нагнетается и заостряется автором: «беспорядок», «стихия комнатных предметов», «темный хаос комнаты», «мусорный хаос комнаты», «хаос вещей». Нетрудно заметить, что использование различных эпитетов максимально расширяет смысловое поле ключевого понятия, придавая хаосу поистине вселенский масштаб.

А если учесть, что не менее значимое для платоновской онтологии слово «пустота» означает не столько незаполненность мира, сколько рассеяние в нем жизненной силы и разрыв жизненно важных связей («Может быть, мы обнищемся и упадем вместе на пустой земле»; 44), то становится понятным возникновение еще одной метаморфозы, творящей в пьесе образ разрушающегося бытия. Речь идет о целенаправленной и полномасштабной подмене⁶ живого неживым: «Кто мы — СССР и Капитализм?» (44); «Почему здесь так много технических сил?» (53); «Что такое “промфинплан”? Это не бумага, это вот те люди, какие погибли» (60). И более всего эта последовательно осуществляемая в тексте «Высокого напряжения» линия подавления человеческого начала сказывается в образе героя, который оказывается под стать окружающему миру, т. е. «пустой» и «легкий».

Начнем с того, что персонажи платоновской пьесы утрачивают естественные для человеческой души способности чувствовать и помнить. Кто-то забыл «формулу живой силы», кто-то — своего мужа, а кто-то — самого себя: «Я забылся один среди капитализма...» (43). Но не менее серьезные «потери» несет их физическая оболочка: «...я хожу, тружусь на них, тело свое трачу...» (54), — заявляет один из героев «Высокого напряжения». И как всегда, это достаточно абстрактное выражение наполняется у Платонова вполне конкретным смыслом, поскольку тело изображаемого им человека обнаруживает буквальный недостаток жизненно важных органов и свойств. У жертв катастрофы нет глаз, у Пужакова — зубов, а Мешков утратил свой неповторимый запах.

К этим весьма ощутимым признакам разрушения человеческой личности Платонов добавляет еще один — ее незакрепленность в окружающей действительности, отсутствие своего места в жизни. Причем данная мысль получает самое решительное и разнообразное воплощение в тексте. Это и традиционный для Платонова образ странника (его черты можно увидеть в образе Абраментова), и прямые высказывания отдельных героев, например, почтальона: «...сказано — лично вручить. А где лично — когда *этих личностей нету нигде на свете?*» (54).

И вновь мы имеем возможность убедиться в том, что именно слово художника, как наиболее тонкий и точный инструмент его стиля, особенно мощно и убедительно открывает целенаправленное умаление человеческого «я» в современной Платонову жизни. Так, несмотря на встречающееся в пьесе упоминание о человеческой личности как некоей целостности («...я *вся* уже сплю», 46; «Швыряют *всего* человека в угол комнаты...», 49), гораздо чаще она означается автором как фрагмент или осколок. Отсюда, как уже отмечалось ранее, доминантное положение в тексте «Высокого напряжения» занимают слова «мелочь», «элемент», «остаток» и даже «остаток от истраченной мелочи» (55), появление которого обнаруживает столь характерную для стилевого сознания Платонова устремленность к «крайним» точкам изображаемой действительности.

Отдельного внимания в этом ряду заслуживает, на наш взгляд, слово «пустяк». Оно приобретает повышенную стилевую и концептуальную значимость в силу своих предельно широких полномочий — способности замещать отдельные составляющие человеческого образа и всего человека сразу. Например, Абраментов говорит «пустяками» и к тому же «какие-то пустяки», а Мешков этими самыми «пустяками» пахнет, что, впрочем, неудивительно, поскольку именно он дает себе следующую характеристику: «*Я мелочь, прослойка, двусмысленный элемент и прочий пустяк...*» (42).

Подобный способ «самоговорения» персонажа необычайно важен для понимания платоновской концепции мира и человека, определяющей художественный строй его пьесы. А «строит» он неповторимый и в то же время весьма характерный для изображаемой эпохи тип «*выпотрошенного сознания*» (А. Эпельбойн)⁷, отражающего восприятие личностью самой себя как абсолютной пустоты и ничтожества.

Таким образом, герой Платонова раздавлен духовно и физически, лишен воли и вкуса жизни, по сути это *живой мертвец*, и более всего нас убеждает в этом образ Мешкова. Не вписываясь в окружающую жизнь, он заранее готовит свой уход из нее и даже дает соответствующее объявление в газету: «Убитая

горем двоюродная сестра с глубоким душевным прискорбием извещает всех родных и знакомых о своевременной кончине...» (48). Однако надо заметить, что разработанный героем план не так уж абсурден. Ведь никакие другие проверенные способы (будь то объятия или безудержное поглощение пищи) не могут преодолеть опустошенное, безжизненное пространство отдельного человеческого существования. Отсюда устойчивый характер приобретают в пьесе мотивы неизбывной тоски и одиночества. Их испытывают как «старые» люди, так и «новые», причем по-платоновски остро, на самой верхней ноте: «Ведь терпенья нету — душа в груди болит!» (49); «Я измучился весь!» (55) и т. д. И только смерть дает им реальное избавление от безграничного душевного страдания. Не случайно тот же Мешков, при жизни носивший в своем сердце только горе и смертельную усталость, после своей условной смерти становится необычайно бодр и весел. А Абраментов, прожив всю жизнь в одиночестве, умирает «в тесноте» класса, ставшего для него «своим».

Итак, мы имели возможность убедиться в том, что, сохранив в неизменности внутреннее «ядро», стиль Платонова зримо обнаруживает в тексте «Высокого напряжения» свою оборотную сторону. Благодаря этому исконная платоновская поэтика «драматических связей» предстает здесь как поэтика «*распадающихся связей*», т. е. «разрывов», «отторжений» и «отчуждений». Она открывает трагическую противоречивость бытия, обманывающего человека, страстно мечтающего о мировом единстве, калечащего и опустошающего его душу. Но не менее решительно создаваемая Платоновым форма проявляет и острейшее переживание этой трагедии автором. А потому «Высокое напряжение» органично вписывается в единый метатекст платоновского творчества, обнаруживая в своей стилевой организации черты, родственные таким сверхсложным стилевым структурам, как «Чевенгур» (1929) и «Счастливая Москва» (1932–1936).

¹ См.: *Эйдинова В.* К творческой биографии А. Платонова (по страницам газетных и журнальных публикаций писателя 1918–1925 годов) // Вопросы литературы. 1978. № 3. С. 213–228; *Она же.* О динамике стиля Андрея Платонова (От раннего творчества — к «Котловану») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. С. 132–144.

² См. об этом: *Белоусова Е.* Русская проза рубежа 1920–1930-х годов: кристаллизация стиля. Челябинск, 2007.

³ *Платонов А.* Высокое напряжение // *Платонов А.* Драматические произведения. Москва; Мюнхен, 2004. С. 52. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

⁴ *Фоменко Л.* Человек в философской прозе А. Платонова. Калинин, 1985. С. 51, 60.

⁵ Формула, предлагаемая А. Эпельбоин для определения художественного мира «Котлована», представляется нам очень точной и по отношению к платоновской драматургии начала 1930-х гг. (См.: *Эпельбоин А.* Поэтика разрушения // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1994. С. 233).

⁶ Принцип «подмены», или «подмененной, ложной связи», как убедительно показывает В. Эйдинова, становится доминантным в романе Платонова «Счастливая Москва» (См.: *Эйдинова В.* О структурно-пластической природе художественного стиля («подмена» как стилевая структура «Счастливой Москвы» Андрея Платонова) // XX век. Литература. Стиль: стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1950). Вып. 3. Екатеринбург, 1998. С. 10).

⁷ *Эпельбоин А.* Указ. соч. С. 233.

Татьяна Бобий (Москва)

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ ОБРАЗА АБРАМЕНТОВА

(Пьеса «Высокое напряжение»)

Появление образа эмигранта, вернувшегося в СССР из-за границы, в пьесе Платонова «Высокое напряжение» вписывает произведение в литературный контекст эпохи, в котором проблема эмиграции приобретала все большую политическую остроту.

Герой пьесы «Высокое напряжение» Абраментов в творчестве самого Платонова генетически связан с его предшественником-инженером из рассказа Платонова «Война» (1927). В прозе той поры наиболее близкий герою Платонова образ инженера-эмигранта, вернувшегося в СССР с надеждой жить и честно работать, появился в романе С. Буданцева «Саранча» (1927).

К. Большаков писал в рецензии на роман «Саранча»: «Попутчик вообще благодарная тема для современной беллетристики. Мы знаем раскаявшихся белогвардейцев, крахом всех своих упований вынужденных принять и примириться с новой действительностью, мы видели спецов, столь фантастически преданных и любящих свою профессию, что эта любовь заставляет их пойти на компромисс с собственным убеждением»¹. Убеждение Большакова в том, что «раскаявшийся белогвардеец» может стать надежным попутчиком новой власти, было довольно смелым, но в 1927–1928 гг. вполне возможным.

В ситуации устройства нового мира в условиях косности старого оказывается герой романа «Саранча». Крейслер — специалист-энтомолог, «человек, тщательно скрывающий свое прошлое и по указаниям, которые он не мог опровергнуть, — белый офицер»², в 1921 г. он возвращается в Россию из Персии и отправляется в Азербайджан на хлопкоочистительный завод уполномоченным по борьбе с саранчой. Крейслер отважно бросается на борьбу с трудностями, хочет самозабвенно участвовать в строительстве новой жизни, но понимает: «Я еще

посторонний в этой стране, а знаешь, иностранцу часто приходится смиряться. У меня именно такое ощущение... Мне указали множество обязанностей и ни одного права» (35).

После нескольких месяцев безуспешной борьбы с саранчой в условиях преступных спекуляций и вредительства он пишет: «Я действительно не знаю, как жить в городах, истощенных революцией... Но я не чувствую вражды к тому, что там делается. Я везде не ко двору. Белогвардейские власти Энзели-Тегеранской дороги шпыняли меня как красного, здесь я бесцветен. В Евангелии ни холодным, ни горячим обещают геенну. Но ведь это же неправда! Я горячий, а не теплый! Но кажется, что меня заставляют работать на отработанном паре: я еще не успел понять, почему мне было плохо в Персии» (108). Крейслер сам отвечает на вопрос, что его держит: «Что привело меня в Россию и что удерживает теперь здесь, в удручающей нищете, в дьявольской работе без отдыха и срока, ответственной, неблагодарной? До границы тридцать верст, скарба у нас — в охапке унести можно, так что же привязывает? То, у чего нет ни веса, ни меры — желание участвовать» (119–120).

Буданцев обращает внимание на Платонова в 1928 г., когда в журналах печатаются отрывки из романа «Чевенгур», а в начале 1930-х гг. становится близким другом писателя.

Инженер Абраментов, главный герой пьесы А. Платонова «Высокое напряжение», рассуждает подобно Крейслеру: «Я прожил жизнь в одиночестве, но умру в тесноте вашего класса»³. Оба героя пытаются найти свое место в изменившейся действительности. Они являются родственными персонажами. В своей рецензии К. Большаков так характеризует героя Буданцева: «Трагедия Крейслера, если только можно говорить о трагедии, т. к. ни одна неудача, ни одно обрушивающееся на него несчастье не ломают в нем уверенности в своих силах, правильности избранного пути, заключается только в том, что назвать эту силу он не может. Бессознательно... он предан ей горячо и самозабвенно... Развязка романа как раз и заключается в обретении, в познании Крейслером этой силы, дающей жизнь»⁴.

Именно такого героя мы встречаем в пьесе «Высокое напряжение»⁵.

Из Австралии в Россию возвращается инженер Абраментов. Однако теперь в нем прежде всего подозревают скрытого белогвардейца: именно этот вопрос обсуждает с ним директор завода Девлетов при первом диалоге:

Девлетов. Хорошо. Вы говорили мне пустяки про Австралию. Скажите — вы белогвардеец?

Абраментов. Теперь я одинокий.

Девлетов. Что это значит? Не говорите мне пустяками. Одиноких нет. Вы притворяетесь.

Абраментов. Нисколько, гражданин. События били меня кирпичами по голове и гнали в вашу сторону. А в сердце своем — я ничей, там я свой.

Девлетов. Свой только? Значит — чужой, значит — враг.

Абраментов. Нет... Просто в сердце еще долго остается теплота того класса, который погиб...

Девлетов. Ну, ладно. Нам нужна ваша голова. Сердце храните неприкосновенным для памяти, если сумеете сохранить... (122)

Тот же вопрос повторяется и остается главным в их последнем диалоге.

Платонов наделяет директора завода важным качеством — он собирает на заводе «сирот», у которых «нет своего класса». «Человек должен перестать быть сиротой». Именно такими, вероятно, Платонов и многие другие писатели хотели бы видеть руководителей страны, на деле все было совершенно не так: прошлого никому не прощали.

Абраментов сообщает о себе: «Я лично рассмотрел весь мир и признал коммунизм необходимым. Но признал только мыслью, искусственным напряжением. Теперь я хочу узнать социализм чувством и действием... Советская власть еще меня не победила, а я ее побеждать уже не хочу. Может быть, мы обнимемся и упадем вместе на пустой земле» (120). Говоря словами Большакова, близко знавшего Платонова, Абраментов принадлежал к тому типу «попутчика же, так сказать, органического, попутчика по самой своей природе»⁶, — которого Большаков увидел среди героев романа «Саранча».

Суждения Большакова о герое романа Буданцева приобретают обобщающий смысл, потому что могут быть отнесены и к герою пьесы Платонова «Высокое напряжение». Это позволяет признать, что персонажи принадлежали к одному типу героя, прочно входившему в литературу того времени.

Герой Платонова вернулся, чтобы «жить и работать», поэтому он сразу же без раздумий бросается на ликвидацию заводской аварии вместо своего друга Мешкова, «мягкосердечного человека, либерала, гуманиста», предпочитающего сделать вид, что он спал и не слышал вызова.

Еще до трагической развязки ясно, что гибель героя предreshена:

Абраментов. <...> Я учился науке рабочего класса в тюрьме, я там пролежал много ночей с открытыми глазами. Я прожил жизнь в одиночестве, но умру в тесноте вашего класса.

Крашенина. Зачем же вам умирать, Абраментов? Плохо вы знаете науку рабочего класса. Зачем ему ваша смерть? Ему нужно, чтобы вы стали товарищем пролетариата (136).

Пытаясь спасти рабочего при аварии, Абраментов погибает.

Платонов осознавал амбивалентность прогресса: электричеством, можно не только «светить над головою и греть человечество»⁷, но и убивать. Герой-преобразователь Абраментов оказался бессилем, он был готов беззаветно отдать себя новому миру, но мир не был готов принять его жертвы. По трагическому стечению обстоятельств автоматический радиопульт для подключения к республиканскому кольцу высокого напряжения был переделан почтальоном в радиоприемник, люди умерли из-за того, что известие о возможности подключения к единой системе не было получено вовремя.

Жмяков (хватая револьвер с земли, брошенный Девлетовым). Застрелю, негодяй! У нас люди умерли из-за тебя...

Почтальон (невинно). Теперь стрелять уж ни к чему... Сами виноваты: привили мне любовь к научно-техническим достижениям, пустили ходить в будущее, — вот я и стремлюсь! (153)

«Создавая драму, Платонов все же не обошелся без комического: сатира органично вошла в пьесу», — отмечал литературовед В. Фролов⁸. В финале

пьесы рациональное начало нового мира оказывается ложным, абсолют разума ставится под сомнение — почтальон, чья тяга к научно-техническим достижениям лишила жизни двух инженеров-ударников, говорит: «Живи себе безвредно и героически, как я живу...» (154).

Платонов и Буданцев обращаются к теме судьбы попутчика; в качестве героя оба писателя выбирают один и тот же тип: человека, порвавшего со своим прошлым во имя будущего, поверившего в справедливость Советской власти и надеющегося раствориться в новом обществе.

Герой Платонова сам смело говорит о своем прошлом, не стыдится его: он пришел к идеям коммунизма и стал «товарищем пролетариата» ценой собственной жизни — «Мертвые герои прокладывают путь живым». У Буданцева о прошлом героя мы узнаем из «сплетен», со слов других героев; в белогвардейском прошлом его обвиняют на суде. После того как по вине вредителей все усилия на хлопкоочистительном заводе оказались бесплодными, Крейслер смог уже в городе найти новое место, где, вероятно, его знания смогут принести пользу. Кроме того, герой Буданцева не одиночка, в отличие от Абраментова, у него его семья, вынесшая тяжелые испытания, и будущее — долгожданный ребенок, который должен появиться на свет.

Роман «Саранча» создан в 1927 г., а пьеса Платонова — в 1931 г. В записных книжках 1931 г. Платонов писал: «Главное — непримиримость ко всему, т. е. к себе. Враг рода чел<овеческого> — в высшем смысле спасителя его. Последние, несуществующие еще, идеи. <...> Человек один, сам с собой. <...> У меня личный пессимизм, а оптимизм — весь социальный. Тоска жизни, продолжающаяся без надежды»⁹.

¹ *Большаков К.* «Саранча» С. Буданцева // РГАЛИ, ф. 2268 (С.Ф. Буданцев), оп. 2, ед. хр. 162, л. 21.

² *Буданцев С.* Саранча // *Буданцев С.* Писательница. М., 1988. С. 202. Далее роман цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

³ *Платонов А.* Высокое напряжение // *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 136. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

⁴ *Большаков К.* Указ. соч. Л. 23.

⁵ Благодарю Н. Малыгину за подсказанную мне идею такого сопоставления.

⁶ *Большаков К.* Указ. соч. Л. 21.

⁷ *Платонов А.* Из писем к жене // *Собр. соч.:* в 3 т. Т. 3. М., 1985. С. 537.

⁸ *Фролов В.* Муза пламенной сатиры. Очерки советской комедиографии (1918–1986). М., 1988. С. 203.

⁹ *Платонов А.* Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 94.

Аудун Мерк (Осло)

ПЬЕСА «ШАРМАНКА»: ТЕМА РАЗЛОЖЕНИЯ

Пьеса «Шарманка» не датированная, но по всем меркам была написана в 1930 г., хотя Платонов работал над подобными темами с 1928 г.

«Шарманка» — пьеса в трех актах и шести картинках. Ее можно условно назвать трагикомедией. Сам автор описывал пьесу таким образом: «Комедия, очень часто трансформируясь в трагедию, имеет господствующую линию лирическую»¹.

Следует отметить, что комизм тут относится лишь к определенным мотивам и к внешней форме произведения, отчасти и к сатире, которая хотя и вызывает смех у зрителя, к комическому началу не относится, в том смысле, что он явно не связан с «вечным обновлением жизни». Скорее наоборот, к чему вернемся позже.

Несколько удивительно утверждение Платонова о том, что «господствующая линия лирическая». На наш взгляд, это говорит о том, что автор придает важное значение сценическим указаниям, которые безусловно носят лирический характер.

Трагизм пьесы прямо относится к нашей теме, к теме разложения.

1. Разложение культуры

Большевики принципиально отказались не только от общественного строя, но в конечном итоге и от культуры прошлого. Основным принципом их мышления был нигилизм. Словами Блока, они хотели: «*Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью*»². Но большевики были нетерпеливы. Идя путем ликвидации всего нежелательного, они часто вместе с водой выплескивали ребенка. Вместо прежних ценностей они утверждали свои лозунги. В результате начался процесс раз-

ложения множества общественных функций и культурных ценностей. Н. Дужина тщательно описывает, как этот процесс проходил в деревнях именно в 1930 г. и как лозунги этого года запечатлелись в пьесе Платонова³.

1.1. Разложение пищевой культуры

Мы обратили внимание на то, что слово «культура» связано с обрабатыванием земли. Первоначальная культура у человека всегда связана с пищей: европейские культуры — земледельческие культуры. У древних семитов была культура кочующих овцеводов, у северных народов мы до сих пор наблюдаем признаки самых первобытных охотничьих и рыболовных культур.

В пьесе «Шарманка» так случается, что в захолустье в СССР появляются иностранные гости: датский профессор Стерветсен и его дочь Серена. Их надо кормить, надо организовать вечеринку. Но в результате реорганизации сельского хозяйства производство пищевых продуктов практически прекратилось. Как показывает Н. Дужина, это не преувеличение со стороны автора. Так было во многих районах СССР в 1930 г.⁴ Современники могли бы смотреть на такое явление как на тягостное, но мнимое затруднение. Однако пьеса Платонова показывает, что на самом деле происходит что-то более серьезное, происходит разложение земледельческой культуры.

Традиционной пищи для вечеринки явно не хватает. Щоев, председатель кооператива, поэтому составляет *экспериментальное* меню:

Щоев (задумчиво). Пищи, говоришь нет... Ну что ж! Мы организуем вечер испытаний новых форм еды. Мы нарвем любых злаков — мы муку из рыбы сделаем, раков вытащим из воды, птичий помет обратим в химию, суп составим из сала от мертвых костей и квас заварим из дикого мела пополам с муравьиной кислотой... И далее того — мы из лопухов блины такие испечем, что ты их будешь есть с энтузиазмом! Мы всю природу в яство положим, всех накормим дешевым вечным веществом...⁵

Потом Евсей доложит Щоеву:

Все нормально, Игнат Никанорович! Суп из крапивы готов, щи из кустарника с дубовым салом — париться поставил, механические бутерброды лежат на посту, компот из деляческого сока — на крыше холодится, котлеты из чернозема жарятся. Что касается каши из саранчи и муравьиных яичек, то она преет, Игнат Никанорович! (566).

Приготовленные в кооперативе блюда носят научно-утопический характер, например механические бутерброды. Абсурдно звучат выражения «компот из деляческого сока» и «птичий помет обратим в химию», но большинство из блюд свидетельствуют о разложении земледельческой культуры. Суп из крапивы, безусловно, можно есть, но крапива природное, а не культурное растение. «Каша из саранчи и муравьиных яичек», наверно, даже очень питательна, однако такие продукты, как саранча и муравьиные яички, опять-таки не только взяты прямо из природы, но они чужды нашей культуре. При нормальных условиях они не могут считаться человеческой пищей, хотя в некоторых культурах это не обязательно так.

«Котлеты из чернозема», — также звучит абсурдно, но известно, что патологически голодающие пытались питаться подобным образом.

Если человек, т. е. если литературный герой пытается есть землю, в символическом плане это говорит о том, что он потерял уже не только культуру, но даже некое существенное знание о природе, о собственном организме: только растения могут питаться прямо землей. В мифологическом плане возникает жуткая картина людей, которые питаются плотью собственной матери.

Любопытно, но и жутко звучит фраза «суп составим из сала от мертвых костей». Это вроде бы очень «платоновская фраза». Почему «составим», если назван только один продукт? Фраза становится более понятным, если читать с другим ударением — как «суп составим из сала от мертвых костей». Опять-таки известно, что патологически голодающие иногда могут опускаться до этого. Во время голодного 1921 г. были случаи каннибализма, о чем Платонов знал.

Голодающий, который опустился до каннибализма, тем самым нарушил, может быть, самое сильное табу, которое знает наша культура. Это последнее моральное падение.

Таким образом, меню прямо или косвенно выражает разные степени разложения культуры и, наконец, морального падения. Не будем забывать, кстати, что начальники, Щоев и Евсей, предпочитают культурную пищу датских гостей.

Трудно согласиться с Т. Новиковой, которая считает, что эпизод с экспериментальной пищей «переводит всю затею в комическую плоскость»⁶ и представляет пародию на утопическое мышление. На наш взгляд, над комическим началом преобладает трагическое начало.

2. Абстрагирование человека и разложение слова

Художественное пространство пьесы достаточно типично для Платонова. В подробных сценах первого акта описываются характерные для платоновского текста ландшафт, предметы, герои.

Районная местность. Дорога в даль страны; попутные деревья, которые шевелит редкий ветер; влево — постройка в пустоте горизонта, вправо виден небольшой город — районный центр. Над городом флаги. На краю города стоит большое жилье в виде амбара, над ним флаг, на флаге нарисовано кооперативное рукопожатие, которое можно понять издали. Ветер и безлюдье. Далекие флаги трепещут. Над землей солнце и огромный летний день. Вначале, кроме ветра, все остальное тихо. Затем слышатся звуки движущегося железа (541).

Флаги символически представляют идеологию большевиков (идеологическое начало). На флагах изображено рукопожатие (сама по себе эта деталь производит симпатичное впечатление), одновременно флаги окружены не смехом и песнями веселых крестьян, но ветром и безлюдьем. Таким образом, символ получает дополнительный смысл, вследствие чего становится амбивалентен.

Появляются первые герои: молодая девушка и молодой человек с шарманкой на спине и с лицом странника. Автор называет их пешими музыкантами. У них робот, который описывается автором как железный человек, а также как механическая личность. Сценические указания кончаются словами: «Группа стоит среди пустого светлого мира».

Робот Кузьма производит впечатление довольно грубого механизма, ему далеко до совершенства. Несмотря на это, он умеет говорить, в том смысле, что он охотно повторяет фрагменты политических лозунгов. Кузьма — гомункул, который занимает некоторое место между человеком и не-человеком. Подобную позицию занимает медведь в «Котловане», который постепенно становится почти человеком. Подобные герои встречаются и у современников Платонова — М. Булгакова (Шариков в «Собачьем сердце») и Ю. Олеши (люди-машины Володя Макаров и Офелия в «Зависти»). Все они вариации мотива нового человека.

В дальнейшем текст доминируется диалогом между пешими музыкантами и другими персонажами (председатель и члены кооператива, а также датский профессор и его дочь). Язык драматургических диалогов типичен для Платонова; речь персонажей, достаточно наивных, провинциальных людей, перегружается политическими лозунгами до такой степени, что она иногда приближается почти к бессмыслице. Язык робота состоит только из лозунгов. Гости из Дании говорят с иностранным акцентом.

При внешней бессмыслице происходящего диалоги отнюдь не бессмысленны. Странность языка является сосудом для авторского философского смысла. Диалог становится своеобразной лабораторией идеи и языка. Особенно заметно, что герои часто путают абстрактное с конкретным, между тем как автор, кажется, испытывает отношение существительного к существу или вообще отношение слова к реальному.

Мюд, пешая музыкантша, жила только два года при капитализме, потому ее речь состоит главным образом из политических лозунгов. Она говорит о колхозниках: «Алеша, они — идиотизм деревенской жизни!» (543). То есть она не говорит, что они деревенские дураки (или идиоты), но она говорит о них как будто об общественной проблеме, как будто они — не люди, а некое абстрактное понятие, причем она явно отрицает у них человеческое достоинство. А может быть, это делает не героиня, а Марксова формулировка, которую Мюд не до конца понимает. Не только люди, но и деревья будто теряют пространственную реальность и становятся идеями.

На эту языковую ситуацию можно смотреть по-разному. Можно считать, что Платонов улавливал в формулировках и лозунгах большевиков глубинный зловещий смысл. Шел некий процесс, в котором язык стал отрываться от реальности, все понятия, даже понятие «человек», стали абстрагироваться.

Уже Достоевский в романе «Бесы» показывает, что «человечность» может быть потеряна в человеке при отсутствии Бога. В произведениях Платонова, Булгакова и Олеши происходит этот процесс, но теперь параллельно ему отвлеченная «человечность» может появляться и в животных, и в машинах, может быть таким образом негативно отражая процесс дегуманизации человека.

3. Разложение мира

3.1. Гротеск и время

М. Бахтин, как известно, основал свою концепцию о карнавале на романе Рабле. В бахтинской системе гротескная эстетика карнавала тесно связана с пред-

ставлением о вечном обновлении жизни. Бахтин знал, что корни средневекового французского карнавала идут из европейского язычества, но, может быть, не осознавал, что идея о вечном обновлении (иногда о вечном возвращении) лежит в самой основе кругообразного языческого представления о времени.

Платонов почти во всех своих произведениях поражает читателя своими гротескными образами. В «Шарманке» множество мотивов (гротескная еда, блевота, уборная комната и даже переодевание) приближается к карнавальным формам. Но и в «Шарманке», и в других произведениях Платонова гротеск никогда не связан с «карнавальным мироощущением». Тут нет ни избытка еды, ни торжества жизни над страхом и смертью. Слишком ясно, что «вечер испытаний новых форм еды» происходит на фоне голода и растущего хаоса.

Н. Дужина отмечает, что некоторые из «новых форм еды» имеют библейские параллели⁷. Это интересно и отнюдь не случайно. На наш взгляд, суть дела в том, что Платонов, в отличие от Рабле, комбинирует гротеск не с кругообразным «карнавальным» или «языческим» представлением о времени, но с библейским, линейным временем. (Христиане и евреи ждут не регулярного возвращения сезонов года, а пришествия Мессии или возвращения Христа, т. е. они ждут уникального момента в будущем.) Таким образом, гротеск становится эстетикой не вечного обновления, но вечного умирания.

3.2. Христианское время без Христа

По христианскому представлению, в конце времени верующих ждет возвращение Христа и спасение. Но художественное время в пьесе «Шарманка» и других произведениях Платонова — это христианское, линейное время уже без Христа. Естественные науки знают подобное представление о времени: второй закон термодинамики (с которым, несомненно, был знаком Платонов) отождествляет ход и направление времени с ростом энтропии, т. е. с определенным процессом *разложения космоса*. В конце времени весь космос будет иметь вид сплошной энтропии — некой серой, холодной бесконечности.

Очень возможно, что выражения «пустой и светлый мир» и потом просто «пустота мира» в сценических ремарках, связаны с таким представлением о времени и космосе. Мы раньше писали о том, что с этим представлением о времени связан особенный трагический пафос Платонова⁸.

В пьесе датчанка Серена решила, что пеший музыкант Алеша и есть та *надстройка*, которую ищут иностранные гости. С нашей точки зрения, особенно интересны следующие фрагменты их диалога:

Алеша. Я был одиночный талант...

Евсей. Ты дар Божий, а Бога нет... (590)

Серена. Папа, ты не купишь теперь Алешу?

Серветсен. Нет, он *разложился*, Серен... (593) (курсив наш. — А. М.)

Платонов наделяет образ Алеша особенным символическим значением. Т. Новикова, может быть, права в том, что Алеша является «тонкой пародией

на концепцию положительного героя»⁹, но Алеша прежде всего разлагающийся герой — трагический герой нового времени.

¹ *Корниенко Н.* Комментарии // *Платонов А.* Взыскание погибших. М., 1995. С. 667.

² *Блок А.* Интеллигенция и революция // *Блок А.* Собр. соч. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 12.

³ *Дужина Н.* Пьеса А. Платонова «Шарманка» в контексте политической и общественной жизни страны // *Вопросы литературы.* 2009. № 1. С. 184.

⁴ Там же. С. 190.

⁵ *Платонов А.* Шарманка // *Платонов А.* Взыскание погибших. М., 1995. С. 564. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

⁶ *Новикова Т.* Одна из антиутопий А. Платонова // *Филологические науки.* 1999. № 1. С. 98.

⁷ *Дужина Н.* Указ. соч. С. 194–196.

⁸ *Mørch A.* Platonov's «Efirnyj trakt»: a Tragedy in Prose // *Russian Literature.* 1999. Vol. XLVI. P. 128–130.

⁹ *Новикова Т.* Указ. соч. С. 95.

Наталья Ласкина (Новосибирск)

АКТЫ ЧТЕНИЯ В ПЬЕСАХ «ШАРМАНКА» И «НОЕВ КОВЧЕГ»

Появление в любом художественном тексте эпизода с чтением неизбежно создает значимую аномалию: читатель сталкивается с рекурсивным эффектом, обнажается интертекстуальность как принцип; обретение читательского потенциала заведомо осложняет структуру персонажа. Специфика драмы позволяет в конструировании этой аномалии также обострить конфликт между устным и письменным: в плоскости спектакля чтение про себя и чтение вслух будут разведены жестче, чем при попытке воспроизвести те же действия в эпосе.

Нас будут интересовать в двух пьесах Платонова моменты, где чтение изображается именно как действие персонажа и акт чтения вслух реализован достаточно полно (у Платонова это реплики, сопровождаемые простой ремаркой «читает»). Мы покажем, что характер чтения как акта и организация всей ситуации чтения в пьесах играют важную роль в общей поэтической конструкции, связаны с особенностями картины мира — в первую очередь с реализацией катастрофического сюжета. Мы также предполагаем, что между двумя пьесами, ранней и поздней, на данном уровне обнаруживается генетическая связь, т. е. в тексте «Шарманки» можно усматривать элементы, которые могут послужить интерпретативным ключом к «Ноеву ковчегу»¹.

В выбранных нами пьесах нет эпизодов с чтением книг и не читаются художественные тексты. В «Шарманке» эта лакуна обозначена достаточно прямо при помощи нереализованного ожидания: Алешу и Мюд направила «избушка-читальня», однако намек оказывается ложным и никак не развивается.

Мюд. А мы культработники. Нас колхозная избушка-читальня послала...

Один из строителей. Вы что ж, побирушка, что ли?

Мюд. Алеша, он — идиотизм деревенской жизни!.. (63)²

Кроме того, в диалоге Щоева с Евсеем появляется «книга для чтения после букваря», которую дают пайщикам — между клеем и «мухобойным порошком системы Зверева», — естественно, не выполняющая в пьесе собственно «книжной» задачи. В «Ноевом ковчеге» есть предмет, обозначенный как «толстая книга», но и это обманный ход, поскольку она оказывается рекламным «справочником», который к тому же нет необходимости читать последовательно, так как Секерва моментально находит нужное объявление, поэтому все признаки книги у этого пародийного справочника нивелированы.

Роль чтения, заведомо выведенного за рамки «литературности», соответственно, сильно ограничена. Все акты чтения в обоих пьесах привязаны к прямой передаче информации (что с точки зрения общей поэтики драмы можно рассматривать как частный случай вестничества). В отличие от передачи устного слова (новости или указания), в этом случае включаются все фундаментальные парадоксы, заключенные в природе письма. Предполагаемый источник информации — авторская инстанция — отчужден; его голос подменяется голосом чтеца, остальные же получатели сообщения физически отстранены от самого его текста. Материальная форма, которую принимает читаемый текст, также представляет особый интерес с точки зрения театрального потенциала текста-вещи³.

В обоих пьесах есть персонаж, на которого возлагается роль ведущего чтеца (Щоев, Полигнойс) и несколько дополнительных моментов, где к чтению подключаются другие действующие лица; в обоих чтение вслух объединяет множество слушающих (в «Ноевом ковчеге» процесс организован сложнее из-за большей подвижности состава персонажей на сцене).

Остановимся вначале на эпизодах чтения в «Шарманке». Мотивированы они общим контекстом бюрократической коммуникации, которая, как и в прозе Платонова, заведомо не может быть нормальной, поскольку транслирует и воспроизводит пустоту. Здесь положение усугубляется тем, что и в рамках бюрократической логики уже до начала действия пьесы что-то случилось. Нарушение контакта обозначено сразу: Щоев жалуется, что «десять суток циркуляров нет», это подтверждается и эпизодами со средством связи, «переговорной трубой». Эти слова, сказанные в трубу, повторяются затем, втрое усиленные, где-то за стенами учреждения, в окрестных пространствах, пустота которых чувствуется в долготе и скуке многократно отраженных звуков. Разговор по трубе должен происходить этим порядком; особых ремарок далее не будет (68).

Труба отчуждает «слова» произносящего их голоса, превращает их в просто «звук» в пустоте, не оставляя шансов на улавливание или производство смысла. В ремарке подчеркнута повторяемость ситуации псевдоразговора, что, в сочетании с нагнетанием типично платоновских обязательных сверхзначимых слов («пространство», «пустота»), придает ей онтологический статус.

Исходный текст, подлежащий прочтению персонажами, — не просто бюрократический «циркуляр», противоположный, естественно, книге: здесь он обозначается постоянно как «бумажки» (дело не только в оценочном снижении, но и в возрастании дискретности). К финальному чтению Щоевым роковой «бумажки» текст подводит при помощи серии незаконченных или неудачных актов чтения.

Сначала сам Щоев демонстрирует свою функциональную беспомощность, когда просит «бумажки подписаться». Ему подносят «подтверждения и напо-

минания», он достает факсимиле и отдает служащему — т. е. оказывается неспособен не только читать, но и писать. На этом этапе перед нами в первую очередь доведение бюрократической процедуры до логического предела, когда устраняется и любая возможность передачи или производства смысла, и любое человеческое участие в процессе (нам кажется поэтому принципиальным, что Щоев максимально сокращает даже физический контакт с бумажками — по ремаркам можно предположить, что он их вообще не касается). Одновременно потребность в «бумажках» и избегание чтения можно расценить и как указание на двойственное положение героя, который должен быть главным транслятором власти, но, как и большинство платоновских бюрократов, будучи человеком, не может полностью раствориться во властной механике.

Менее прозрачна сцена с посланиями, которые снимают с птиц и которые пытается читать Алеша. Чтение ярлычка на курице можно было бы посчитать самым «нормальным» и успешным актом чтения: авторская инстанция обозначена здесь ясно (в отличие от бумажек Щоева), текст прочитан и услышан полностью и т. д., — но оказывается, что курица принесла свое собственное сообщение-проклятие, которое от ее имени написал «пионеротряд».

Алеша (рассматривает птиц в руках Опорных; на ногах курицы ярлычок, а у голубя — бумажная трубка. Читает). «Курица заявляет проклятье расточительству. Ей дают непотребную массу зерна, отчего зерно пропадает или его доедают хищники. А пить ей не дают ни капли. Курица заявляет негодование этой недооценке. Пионеротряд совхоза “Малый Гигант”» (74).

Сообщение замкнуто на себя, и его чтение не может стимулировать действие (хотя сюжет проклятия можно считать запущенным, персонажи не реагируют на это).

Можно было бы ожидать, что чтение бумажной трубки с лапки голубя реализуется, причем по более архаической модели, но и это ожидание разрушается.

Щоев (Алеше). А египетский голубь что нам сообщает?

Алеша (читает). Написано капиталистическим языком: нам не очень ясно.

Щоев. Тогда бей об землю кулацкую пропаганду! (74)

Мюд предлагает мифологически совершенно оправданное решение проблемы — съесть голубя вместе с бумажкой, но и эта возможность «альтернативного» чтения упущена.

Евсей (к Мюд). Я тебе съем: может быть, это нам египетский пролетариат сводочку о достижениях прислал... (74)

Заметим, что Опорных в начале этой сцены говорит, что голубя два (в соответствии, конечно, с общим пародированием Ноева сюжета, где голубь один, но весть приносит дважды), что оставляет поле для интерпретации — либо у второго голубя не было сообщения, либо персонажи его игнорируют.

Итак, информативность сообщений, принесенных птицами, стадийно снижается и заканчивается возвращением к бюрократической бессмыслице: птицы

прилетают с «документами» (которые при этом никто не прочитывает, но которые начинают вызывать тревогу).

Евсей (входит, весь в птичьих перьях). Игнат Никанорович! Птица с документами прибыла. Ты гляди! *(Вынимает из кармана несколько картонных кружочков).* На каждой номер, на каждой штампель! Она организованная, Игнат Никанорович! Я ее боюсь! (76)

Затем к бюрократическому псевдочтению подключается Стерветсен, которому Евсей выдает «бумажки». Стерветсен, несмотря на энтузиазм, оказывается тоже недочтецом и воспроизводит вслух только заглавия:

Евсей (берет папку с бумагами, дает одну бумажку Стерветсену, открывает место в папке). Распишитесь в получении.

Стерветсен (расписывается и берет бумагу, потом читает). «Циркулярно. О принципах самовозбуждения энтузиазма». Это мы любим. Отпустите еще нам вашего настроения.

<...>

Стерветсен (читает). «Частичные примечания к уставу о культработе». Очень рад! (99)

При этом он не прочитывает «бумажку», которую вынимает из себя и подает ему Кузьма, получивший ее от почтальона, из-за чего снова единственное в сцене потенциально осмысленное сообщение остается проигнорированным.

К этому времени пьеса, таким образом, накапливает уже немалое количество непрочитанных или недопрочитанных текстов; учитывая нарастающую странность событий в мире вокруг героев, усиливается впечатление, что от них ускользнула важная информация — что и подтверждается в финале.

Финальная катастрофа начинается, однако, только после того, как Щоев прочитывает вслух случайно подобранное распоряжение о ликвидации (113). Первый и последний случай, когда чтение сообщения вслух выполняет свою первичную и самую простую задачу (Щоева на этот раз точно слышат все присутствующие), т. е. формальное восстановление коммуникации одновременно означает катастрофу. На этом фоне предшествующее поведение Щоева, упорно избегавшего как чтения, так и письма, можно интерпретировать и как бессознательный саботаж, попытку отсрочить апокалипсис.

Нельзя не вспомнить очень похожий финал «Города Градова», где указание из Москвы упраздняет Градов как административную единицу и запускает тем самым его самоуничтожение. Интересно при этом, что в прозе Платонов приводит текст директивы вне привязки к персонажам, которые его читают. Законы драмы позволяют ему развить иной вариант того же сюжета: теперь властная инстанция для реализации власти нуждается в герое-ретрансляторе. Поэтому и Щоев, в остальном почти двойник градовского Бормотова, наделяется тем не менее более сложной функцией.

Именно этот потенциал героя, на которого возложена роль чтеца, и тоже чтеца указаний невидимой власти, развивается в пьесе «Ноев Ковчег» в фигуре Полигнойса. Продолжено и усилено здесь и наложение устной и письменной коммуникации. В «Шарманке» уже наметилось функциональное взаимное дублирование «бумажки» и «переговорной трубы», в котором бумажка одерживает победу; в «Ноевом ковчеге» действует радио, которое, в отличие от голоса из

трубы в «Шарманке», все же время от времени слышно персонажам и зрителям. На этом фоне посредническая деятельность Полигнойса, в которой можно заподозрить избыточность, особенно значима. Ситуация чтения вслух в целом также здесь более развернута, в том числе за счет более активного участия слушателей и необходимости для персонажей вступать в диалог, сообщая о ходе работы. Диалог, впрочем, все равно остается фиктивным, поскольку отчеты профессора Шопы — откровенная фальсификация.

Чтение ленты Полигнойсом в первом действии осложнено его активным участием в процессе (мотивация этой активности — внутреннее сопротивление и недовольство, которое далее разовьется в агрессию, — раскрывается постепенно); идея о том, что чтение — больше конфликт, чем контакт, понятная и из контекста «Шарманки», здесь выражена откровеннее. (Полигнойс так же ведет себя и с радио, настраивая его, чтобы найти правительственную «волну» и произвольно прерывая.) Несмотря на ремарку «читает», герой на самом деле пересказывает прочитанное — и так, что часто нельзя точно определить, какие слова принадлежат ему, а какие можно принять за точную цитату. Отмечен разрыв между чтением про себя и чтением вслух: радист, имеющий исключительный доступ к сообщению, присваивает полное знание и, возможно, оставляет себе поле для рефлексии, результат которой просвечивает в пересказе⁴. Самое важное искажение прочитанного — замена субъекта при переводе прямой речи в косвенную: автора послания Полигнойс именуется «шефом».

Полигнойс. Нет, не пустяки. Или пустяки! Я не понимаю... (*Читает радиотелеграмму.*) Шеф просит профессора Эдмонда Шопы ответить — есть ли возможность отыскать на горе Арарат останки Ноева ковчега. Их следует искать, начиная с высшей точки горного пика, а также и ниже, имея в виду сползание останков Ноева ковчега под действием собственного веса и других естественных причин. Обратитесь к первоисточнику — Библии и собственному религиозному чувству. Шеф пишет далее: этим делом интересуется Вашингтон. Что ответить шефу, профессор? (377)

С одной стороны, для указания авторства выбрано слово, которое точно не могло бы фигурировать в исходном тексте, очевидно написанном от первого лица, и мы не узнаем, что именно оно заместило — ни имя, ни точный статус источника не сообщаются. Смысл этой подмены вскроется позже, когда к коммуникации между «шефом» и псевдоучеными присоединятся другие инстанции. Вдобавок «шеф» — статус относительный, так называют и Шопы.

С другой стороны, не пересказываются, а точно воспроизводятся с указанием авторства три текста. Чтение первых двух из них — богословской справки о брате Иисуса (386) и сообщения уполномоченного президента с требованием вернуть Америке все корабли (409–410) — оформлено практически одинаково. В обоих случаях в самом тексте сообщения есть подмена авторства. Что характерно, обозначение статуса подмененного автора одинаково — «президент» (справку пишет «За президента (академии) доктор протопресвитер Феофилакт Смит...»), сообщение о кораблях — «уполномоченный президента», и сам американский президент фигурирует во втором тексте в третьем лице как персонаж). В обоих эпизодах собственно акт чтения послания Полигнойсом прерывается репликами заинтересованных действующих лиц (Брата в первом и «проамериканских» персонажей во втором).

Третий из этих текстов — телеграмма Сталина (тот факт, что ее Полигнойс зачитывает вслух, служит также развитию интриги, поскольку разоблачает Еву и Марту):

Раздаются позывные радиоприемника.

Полигнойс (у аппарата). Это Москва!.. Москва, господа!.. Телеграмма для Евы, для Марты Такс. *(Пауза. Полигнойс принимает телеграмму).*

Марта (в волнении). Боже мой, боже мой!.. Неужели жизнь прекрасна?

Полигнойс. Сейчас увидим... Кажется, прекрасна! «Местным советским властям дано указание смонтировать у подножья Арарата для вас и ваших спутников корабль на сто пассажиров с запасом продовольствия. Желаю Еве и Марте долгой счастливой жизни. Сталин».

Всеобщее безмолвие. Все опустили глаза, словно великий стыд охватил всех (417).

Это единственный из читаемых текстов, который подписан именем, к тому же реальным. Реакция на него — общее молчание — завершает полную трансформацию модели эпизода с чтением, заданную всем предыдущим текстом пьесы. У этого текста есть автор, максимально для ситуации письма воплощенный в тексте и персонифицированный, чтение его точно и не прерывается никакими комментариями. Любопытно также, что и жанр сообщения иной: властное указание в нем упоминается, но герои на сцене — не его адресаты (оказывается, где-то, за пределами сцены, есть «местные власти», прочитавшие другое, директивное сообщение и строящие для героев корабль). Таким способом достигается возможность отделить телеграмму Сталина от бюрократических «бумажек» и придать ей вес и силу воздействия, которые во всех остальных случаях в ситуации чтения были невозможны. Телеграмма появляется в момент, когда всем действием пьесы функция *deus ex machina* уже, казалось бы, демистифицирована и пародийно уничтожена и неожиданно переворачивает логику еще раз, по сути, с головы на ноги — возвращая функции классический смысл. Читателю, впрочем, неизвестно из-за незавершенности пьесы, возможно ли было для Платонова действительно довести апокалиптический сюжет до развязки-спасения. (В сохранившемся тексте пьесы корабля мы не видим, персонажи только слышат стук работников, его «монтирующих»; не знаем мы, и каким образом спасся упавший в пропасть Полигнойс.)

«Ноев ковчег» можно считать расширенной и осложненной версией той модели чтения как драматургического компонента, которую можно было увидеть в «Шарманке». Обязательно внешняя, а не внутренняя реализация акта чтения в этой модели обнажает и обостряет проблематичность чтения вообще, акцентируя необходимость посредничества между смыслом и реципиентом и, следовательно, неизбежность искажения. При этом текст изображается в первую очередь как директива, самовыражение власти и оказывается рычагом, управляющим катастрофой. Соответственно, персонаж, поставленный в положение читателя и чтеца, вынужден балансировать между позициями субъекта и объекта власти. Насколько эта модель может быть соотнесена с представлением авторско-читательских отношений в творческой системе Платонова — вопрос, конечно, гораздо более сложный, но, как нам кажется, интерпретация ситуаций чтения в пьесах может быть релевантна для его решения.

¹ Наличие генетической связи между пьесами на мотивном уровне доказывается в диссертации Н. Матвеевой (*Матвеева Н. Драматургическая трилогия А. Платонова («Шарманка», «14 Красных избушек», «Ноев ковчег»): система мотивов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008*).

² Здесь и далее тексты пьес Платонова цитируются с указанием страниц по изданию: *Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006*.

³ Значимость характера чтения на сцене в драматургии Платонова раскрывается наиболее ясно в пьесе «Ученик Лицея»: в ней достаточно прозрачно противопоставлены чтение по бумаге (так читают Василий Львович и Жуковский), ассоциированное с фальшью, и декламация наизусть пушкинских стихов (Дашей и самим Пушкиным) как знак непосредственной реализации текста в живом голосе как бы без участия письма-медиатора.

⁴ На то, что такая детализация показа на сцене процесса чтения для Платонова-драматурга в принципе может иметь значение, указывает, к примеру, наличие в пьесе «Высокое напряжение» ремарки: «Читает молча, потом вслух» (147).

Анна Анисова (Владивосток)

ОТ ЗВУКА К СМЫСЛУ: ЗВУКОПИСЬ В ПЬЕСЕ «ШАРМАНКА»

(Основные понятия, мотивы, символика названия)

В данной статье мы хотим проанализировать звуковую сторону пьесы «Шарманка»¹. Такое обращение кажется оправданным, так как, во-первых, форма пьесы предполагает произнесение текста со сцены, во-вторых, заглавие пьесы — название музыкального инструмента. Как показывает проведенное исследование, для «Шарманки» характерна особая фонетическая организация речи, от анализа которой можно перейти к выявлению основных понятий и мотивов пьесы, а также к пониманию символика названия.

1. От звука...

Уже с первых реплик в пьесе появляются повторы звуков, которые пройдут через все повествование. Во вступительном диалоге героев задаются основные для пьесы **аллитерации**:

— повтор [с]²: «Алеша, мне на свете стало скучно жить...»³ (Звуковой повтор подчеркивается и изменением правильного порядка слов вместо привычного: *мне стало скучно жить на свете*, что сближает в контексте слова с одинаковыми звуками.);

— повтор [т]: «И ты тоже... тогда тебе его вырежут...» (541).

В начальных репликах звучат и основные **ассонансы** пьесы:

— повтор [у]: «Кузьма, скажи мне что-нибудь умное-умное!» (542). (Этот ассонанс нередко может усиливаться употреблением просторечной формы «нету»: «А у нас человек дурак, Игнат Никанорович. У нас — как-то ее? — у нас тары нету!», 558.);

— повтор [а]: «Мюд. <...> Нам нужна большевицкая природа — как весна была — правда? А это что? (Показывает на местность.) Это подкулачница, и больше ничего. В ней планового начала нету» (543).

Повторы звуков [с], [т], [у], [а] нередко встречаются в одном контексте и усиливаются по мере развития действия: «Мюд. Ты врешь, у нас нету теперь доли. У нас теперь лето, у нас птички поют, у нас строится такое!» (545).

С появлением в пьесе Стерветсена и его дочери возникает аллитерация на [р], которая будет звучать в дальнейшем повествовании:

Серена. Что, папа? Кто эти люди — батраки авангарда?

Мюд. Ты дурочка-буржуйка: мы поколение — вот кто!

Стерветсен. Они — доброе мероприятие, Серен! (546)

Во второй картине пьесы, где показано бюрократическое учреждение, остаются уже намеченные звуковые повторы и появляются новые аллитерации согласных [ч], [ж], [ш]:

Щоев. Я не о том горюю — не перебивай ты мне размышления... Я тебя спрашиваю: что птицы-голуби или прочие летучие, что они будут есть, когда ты мух угробишь? Ведь летучее — это тоже пищевой продукт.

Евсей. А летучих в нынешнем году не ожидается, Игнат Никанорович. <...>

Щоев. Ага, ну нехай так. Пусть жрут летучих. Проверь мне через область телеграфом — не крадут ли в районе установок? Десять суток циркуляров нет — ведь это ж жутко, я линии не вижу под собой! (549).

Звуки, которые составляют ассонансы и аллитерации, рассмотренные нами выше, можно найти и в именах основных персонажей: Мюд — звуки [у], [т]; Алеша — [а], [ш]; Кузьма (Кузя) — [у], [а]; Стерветсен — [с], [т], [р]; Серена — [с], [р]; Щоев Игнат Никанорович — [ш], [а], [р], [ч]; Евсей — [с].

Основная звукопись, характерная для реплик персонажей пьесы, проникает и в авторские ремарки, усиливая тем самым воздействие на читателя, а также на режиссера и актеров. Так, первая ремарка пьесы заканчивается повтором звуков [с] и [т]: «Группа стоит среди пустого светлого мира» (541), а в последующих репликах героев эти аллитерации дублируются и усиливаются:

Мюд. Алеша, мне на свете стало скучно жить...

Алеша. Ничего, Мюд, скоро будет социализм — тогда все обрадуются. <...>

Мюд. А если у меня сердце отчего-то заболит?! (541)

Примеры дублирования звуковых повторов в ремарках и репликах:

— повтор [р]: «Кузьма (грозно рычит). Хитрость классового врага... Папа римский...» (546);

— повтор [у]: «(Входит Евсей. За ним — Алеша с шарманкой. Мюд пытается ввести за руку Кузьму, но туловище того не проходит в унину входа.)

Мюд. Алеша, Кузе здесь тесно. Ему тут узкое место.

Алеша. Пускай он наружи остается» (551).

Можно выделить следующие **приемы звукописи**, которые использует Платонов:

1) повтор в словах, стоящих рядом (эти случаи наиболее частотны): «Ведь тебя быть не может, ты — так себе!..» (542); «Может быть, я есть маска классового врага!» (590) и др.;

2) повторы в начале слов: «Ты важный такой, а у самого сломатое сердце» (542); «А мне скучно стало жить на свете пешком» (552) и др.;

3) использование приема стыка, заключающегося в том, что звук, на который заканчивается одно слово, дублируется в начале следующего: «Зачислить тогда, Евсей, его штатным утешителем масс — согласуй с треугольником...» (553) и др.

В целом звуковой фон пьесы выглядит как неблагозвучное повторение свистящих, шипящих, а также заунывных [у] и [а]. Этому впечатлению соответствует и **звуковое сопровождение** пьесы, отраженное в авторских ремарках. Писатель много внимания уделяет звуковому фону «Шарманки», дает его подробную характеристику.

Очень частотна для ремарок пьесы лексика, обозначающая звуки, однако она весьма однообразна. Самое популярное здесь слово — «шум» (оно встречается около 19 раз) и его однокоренные «шуметь» (2 раза), «шумно» (1 раз): «шум за сценой» (558); «Шум ветра» (554); «Шум изготавливающейся пищи» (566) и др.

Шум на сцене также призваны создавать следующие звуки, описанные в ремарках: **металлические звуки**: «звук движущегося железа» (541); **хлопанье**: Кузьма «хлопает ртом» (542); **гудение**: «Гудит паровоз вдалеке» (543), «труба на столе Щоева начинает гудеть» (549); **гул**: «Шум увеличивается, превращается в гул» (555); **рев**: «Шум за сценой превращается в рев и вдруг сходит на нет» (560); **грохот**: «Грохот неведомого механизма» (568); **треск**: «Треск мотоцикла. Вбегает агент совхоза» (593); **птичьи крики**: «Шум за сценой продолжается и переходит в птичьи крики» (559); **звуки «коллективной тошноты»**: «Слышно, как Кузьма рыгает в уборной чугунным звуком» (576).

Для характеристики звукового фона пьесы Платонов также использует **звукоподражательную лексику**, которая употребляется в ремарках и усиливает впечатление неблагозвучия всей пьесы: **чавканье**: «Кузьма чавкает» (541); **рычание**: «Кузьма невнятно рычит» (543); **скрежет**: «Кузьма заскрежетал неразборчиво» (544); **шепот**: «Мюд (шепотом Алеше)» (546); **бурчание**: «Втаскивает ее в окно, затем Кузьму — Кузьма бурчит» (576); **шипение**: «За сценой что-то шипит, точно разгорается громадный огонь» (560).

Реальный шум, грохот и гул на сцене, по мысли автора, должен усиливаться повторами уже рассмотренных нами выше звуков в репликах персонажей. Например, в сцене, когда мимо колхоза летят стаи птиц (это самая шумная сцена пьесы), в ремарках постоянно повторяется «Нарастающий шум за сценой...», «Шум увеличивается» (558), а также звучат аллитерации согласных [ш], [р], [т], [ч], [с] и повтор звука [у]:

Алеша. Это ничто, товарищ Щоев. Пролетариату пища всегда подходяща. Мы втроем тыщу штук заготовили. Мы... <...>

Мюд. Алеша, а где же тут партия и ударники?.. Мне здесь становится скучно!

Щоев (несколько задумчиво). Скука... Нежное, приличное чувство — в молодости от него трудности роста бывают... (559–560)

После этого диалога идет ремарка: «За сценой что-то шипит, точно разгорается громадный огонь», как бы продолжающая повтор шипящих в репликах героев. Затем слышатся ассонансы на [y] и [a]: «Алеша (Щоеву). Дядь, давай рационализацию выдумаем, а то у тебя ненаучно как-то все...» (560), которые усиливаются последующей ремаркой: «Шум за сценой превращается в рев и вдруг сходит на нет» (560). Этот рев подчеркивается и ассонансом на [y] в ответной реплике героя и в ремарках автора: «Щоев (задумчиво). Рационализация... (Трогает Алешу). Может быть, ты гений масс, хотя я, брат, тоже задумчивый человек... (Углубленно). Пускай теперь наука трудится, а человек около нее как на курорте» (560).

Постоянны в пьесе звуки шарманки. В основном шарманка играет невеселые песни: «Алеша берет шарманку, играет грустную народную песенку. <...> Учреждение безмолвно плачет» (553); «Музыка играет скорбящую песенку...» (592). Если шарманка и играет что-то приятное («мелодично играет вальс»), то автор указывает в ремарке, что приводной ремень «шлепает во все время игры сшивкой по шкиву» (567).

Итак, можно видеть, что звуковая атмосфера пьесы неблагозвучна. Навязчивые повторения шипящих и звуков [с], [т], [р], [ж] в сочетании с ассонансами [y] и [a] вызывают неприятные чувства, тревогу, тоску, что подчеркивается и звуковым сопровождением пьесы, данным в ремарках.

Однако звуковые повторы играют не только роль создания определенной атмосферы, а участвуют в передаче идейного своеобразия, очерчивают ключевые понятия и основные мотивы «Шарманки».

2. ...к смыслу

Анализ основных звуковых повторов показывает, что аллитерации и ассонансы составляют определенные **звуковые комплексы**, которые как бы сходятся в пучок в ключевых словах пьесы, несущих большую смысловую и идейную нагрузку. То есть эти звуковые повторы представляют собой **анаграммы** важных для пьесы и, пожалуй, для всего творчества Платонова слов-понятий.

К ним относятся прежде всего *тоска* и *скука*. Звуки [т], [с], [а] репрезентируют лексему «тоска», а звуки [с], [y], [а] — «скука». Эти понятия звучат рефреном во всей пьесе и вербализуются лексемами «тоска» (3 раза), «скука» (2 раза) и их однокоренными: «тосковать» (3 раза); «скучно» (8 раз), «скучный» (2 раза), «скучать» (7 раз), «заскучать» (1 раз).

Эти слова употребляются и в ремарках: «Щоев, по мере музыки и песни, склоняется на стол и тихо плачет от тоски» (553); «Музыка торжественна и трогает скучное чувство человека» (596) и др., а также встречаются в окружении слов со звуками, их репрезентирующими: «настанет тоска» (543).

При обращении к теме бюрократизма наряду с уже использованными вначале повторами звуков [с], [т], [y], [а], [р] появляются и новые [ч], [ж], [ш]. На наш взгляд, все эти звуковые комплексы анаграммируют такие понятия, как:

- *учреждение* — звуки [у], [ч], [р] [ж];
- *надстройка* — [с], [т], [р];
- *установка* — [у], [с], [т];
- *буржуазия* — [у], [р], [ж];
- *душа* — [у], [ш], [а];
- *черт* — [ч], [р], [т];
- *дирижабль* — [р] и [ж], [а];
- *шарманка* — [ш], [а], [р].

Можно видеть, что посредством звуковых повторов сближаются несходные понятия, что выражает, с одной стороны, многомерность авторского восприятия, антиномичность его мышления, а с другой стороны, выявляет извращение понятий, подмену, случившуюся в современном автору мире. Второе можно рассмотреть при сопоставлении понятия *душа* с такими реалиями советского времени, как *учреждение, надстройка, установка, буржуазия*.

О важности темы души в «Шарманке» пишет Н. Дужина: «Вероятно, на каком-то повороте авторского замысла тема “души” предполагалась в пьесе главной»⁴. Эта тема звучит в «Котловане», содержащем схожие с «Шарманкой» идеи: «Неорганизованные же стояли на ногах, превозмогая свою тщетную душу, но один сподручный актива научил их, что души в них нет, а есть лишь одно имущественное настроенье»⁵. А раз у человека нет души, то ее пришлось заменить. Платонов показывает, что в советской действительности 1930-х гг. душа оказывается подменена выхолощенными бюрократическими понятиями: вместо нее Стерветсену предлагают *надстройку, установку* или *директивку*. Однако Стерветсен, представитель буржуазии, не возражает против этого. Таким образом, писатель показывает, что и в капиталистическом мире происходит подобная подмена ценностей.

В звуковом сопоставлении с образами *учреждения, буржуазии* представлено и еще одно важное понятие для пьесы — *дирижабль*. Он является символом романтической мечты и всеобщего счастья для Алеши, изобретателя и социалиста: «Дирижабль!!! На нем высоко взойдет пролетариат над всюю бедняцкой землей!.. Я согласен сгореть в Европе за такую машину!» (587).

Но бюрократическая действительность этот образ светлой мечты снижает и уничтожает. Дирижабль превращается в предлог для сбора денег, что подчеркивается употреблением глагола «отбери»: «Ты пойдй у него на дирижабль пожертвование отбери — вот это так!» (549). Руководство кооператива может представить дирижабль только в виде тары: «Нам дирижабль в виде тары нужен!» (587), объясняя это тем, что им не нужны идеи, а нужны материальные вещи: «На что нам идея? Мы уж давно все осознали. Всемирный вопрос — пустяк» (587).

Итак, мы видим, что, сближая в звуковом соотношении бюрократические понятия и идеальные концепты пьесы, автор показывает их влияние друг на друга, обесценивание последних под воздействием бюрократической действительности, одновременно давая жесткую оценку этой действительности, где нет места не только мечте, но и живой душе.

В данной работе мы, не углубляясь в анализ идейного содержания, предлагаем пути, которые идут от анализа звуковой организации к идеям пьесы.

Для этого сначала рассмотрим, как происходит распределение звуковых повторов по ходу развертывания повествования.

В картине первой часты повторы звуков [с], [т], [у], [а], [р]. Здесь с первых реплик появляются образы *скуки, тоски*: «Мюд. Поскорей, Алеша, а то ждать скучно» (543), а также тема *души*: «*Стерветсен*. У вас организована государственная тишина и сверху ее стоит... башня надлежащей души...» (546).

Вторая картина начинается описанием кооператива. Здесь добавляются повторы [ч], [ж], [ш], а также усиливается ассонанс на [у]. Это, на наш взгляд, отсылает к образам *учреждения и дирижабля*.

В *третьей картине* звучит тема голода. При этом на кооператив, возглавляемый Щоевым, по его словам, «животные напали» (559). Но нет тары и нет плана заготовок птицы и рыбы, поэтому принимается решение птиц распугать пушкой и ничего не заготовливать. В этой картине очень много шума, что отражается в ремарках: «Птицы жалобно кричат» (556); «За сценой — продолжительный нарастающий рев, как от разгорающегося пламени» (560) и т. д.

В репликах героев употребляются звуковые повторы, подчеркивающие общий шум: «Да нет, Игнат Никанорович, приходится жить еще! Что же поделаешь?» (560).

Здесь постоянны ассонансы на [у] и [а]: «*Опорных*. Игнат Никанорович! Зачем гнать птицу-то эту мимо? Мы б управились и птицу поймать и рыбу вытащить! Народ — как-то она? — работает охотно» (559), символизирующие *тоску* и безысходность ситуации.

В этой картине в кооператив приходят иностранцы, с их появлением опять появляется аллитерация на [р]: «*Щоев*. Ага, приехали. Теперь наша кооперативность прелестной стала, когда мы вас догнали и перегнали! Евсей, уважай этих чертей!» (563), а также усиливается ассонанс на [у]: «*Щоев*. Здравствуйте, господа буржуазные ученые! Мы здесь сидим и всегда рады науке» (563), представляющие, на наш взгляд, понятия *буржуазия* и *душа*.

В картине *четвертой* описывается неестественный и бесчеловечный «вечер испытаний новых форм еды». Здесь с первых реплик на нас обрушивается ассонанс на [у], который будет преобладать во всей картине: «*Евсей*. Ну как у тебя тут — все прилично?» (565); часты аллитерации на [с]⁶: «Все нормально, Игнат Никанорович! Суп из крапивы готов, щи из кустарника с дубовым салом — париться поставил, механические бутерброды лежат на посту, компот из дягаческого сока — на крыше холодится, котлеты из чернозема жарятся...» (566); на [р]: «*Алеша*. Нету. А у нас будет дирижабль. Он пойдет над неимущим земным шаром, над Третьим Интернационалом, он спустится, и его потрогают руки всемирного пролетариата...» (571); повторы *шипящих* и [ж]:

Серена (*грустно, Алеше*). Где у вас есть большевистская душа?.. Европа ведь скучает без нее и плачет...

Алеша. Буржуазия должна плакать без отдыха (575).

В картине *пятой* происходит ночной разговор о покупке души. Здесь остается практически только ассонанс на [у], как тоскливый плач, а также как анаграмма слова «душа»: «Я не понимаю... Я кормлюсь пищей, но живу душой. У нас на Западе тихо стало в сердце, а у вас она... ударник в радость и в грудь» (578).

В картине *шестой* описывается выбор человека, который поедет за границу в качестве тары для большевистской души; оказывается, что Алеша был вре-

дителем; а также становится известно, что кооператив уже ликвидировали и все дышали «газовым угаром» (595). Здесь с первых реплик повторяется звук [у], что можно связать с темой *продажи души*, так как, с одной стороны, этот звук анаграммирует понятие «душа», а с другой — сопровождает эту тему на протяжении всей пьесы и особенно сильно звучит в картине пятой: «Мюд. Пускай, Алеша, продают. Мне Кузью ничуть не жалко» (585).

Рассмотренные повторы согласных звуков создают шум, мешающий пониманию, путающий сознание, а повторы гласных [а] и [у] создают ощущение тоски, грусти, безысходности. Также звуковые повторы анаграммируют основные понятия пьесы. Все это подводит читателя к одному из основных мотивов пьесы — *продаже души*. Мы как будто спускаемся в ад и слышим звуки преисподней: шум, скрежет, вой, шипение. Образ ада подчеркивается неоднократным упоминанием о черте. В пьесе чертями называются разные персонажи: встретившиеся Алеше и Мюд строители так говорят о Кузьме; чертями Щоев называет приезжего иностранца и его дочь, Алеша так ругает бюрократов. Все происходящее кратко объясняет Стерветсен: «Потому что, Серен, у них нет Бог, остался его товарищ — шорт» (563). Здесь явно обнаруживается мотив продажи души, в пьесе происходит выхолащивание значимости и символичности этого мотива.

От анализа звуковой стороны пьесы можно перейти и к анализу идейного содержания ее **названия**. В заглавии пьесы — название музыкального инструмента, поэтому звукопись символична. Тем более, что слово «шарманка» анаграммируется частыми повторами в пьесе звуков [ш], [а], [р].

Образом шарманки выражаются идеи механичности, бездушности персонажей и окружающей действительности. Легкость в переключении регистров при игре на этом инструменте можно соотнести с быстрыми переходами героев от одного решения к другому. На всем протяжении пьесы эмоциональное состояние персонажей нестабильно и переменчиво. Сначала с этим непостоянством мы сталкиваемся у Кузьмы, героя механического и приближенного к шарманке, которого регулирует Алеша:

Мюд. <...> Кузьма, скажи мне что-нибудь умное-умное! <...>

Кузьма. <...> Опportunка... <...> Рвачка... Бес-прин-ципщина... Правый-левый элемент... Отсталость... тебя возглавить надо!

Мюд. А еще я кто? <...>

Кузьма. Ты классовая прелесть... Ты сугубый росток... Ты ударник бедняцкой радости... (542)

Мы видим, что сначала Кузьма ругает Мюд, а затем хвалит. Но это на первый взгляд легко объясняется тем, что Кузьма механизм и в нем что-то сломалось.

Но затем сама Мюд проявляет непостоянство. Так, при разговоре с иностранцами она сначала говорит о Серене: «Она хорошая, Алеша. Мы их на фик, а они с фика, и сама же ясно говорит...» (545), потом ругает ее: «Ты дурочка-буржуйка» (546), а при прощании целует.

Эту особенность героев Платонова отмечает Т. Мальцева: «...такие полярно противоположные, стремительно сменяющие друг друга эмоции не могут являться результатом внутреннего развития мысли и чувства»⁷, они скорее подчеркивают механичность героев.

Н. Дужина, обращаясь к символике названия, высказала мысль, что сама пьеса — это шарманка, которая воспроизводит старые знакомые «мелодии» и предполагает, «что шарманка — это еще и вся страна. Эту шарманку крутят железной рукой, а она послушно выдает требуемый мотив»⁸.

* * *

Как видно из проведенного исследования, рассмотренные нами звуковые повторы выполняют несколько функций в художественном целом пьесы.

Во-первых, они создают атмосферу томления, скуки, тоски, безысходности, непонимания, запутанности сознания. Совместно со звуковым фоном пьесы, описанным в ремарках, передают адский шум и морок, сопровождающий действие, что подтверждается и концом пьесы, когда оказывается, что все дышали газом.

Во-вторых, повторы звуков очерчивают и подчеркивают основные понятия пьесы (такие, как *тоска*, *скука*, *учреждение*, *надстройка*, *установка*, *буржуазия*, *душа*, *черт*, *дирижабль* и *шарманка*), сопоставляют их, указывают на их соотношение и взаимовлияние.

В-третьих, звукопись усиливает основные мотивы пьесы — *мотив продажи души* и *мотив шарманки*.

¹ Исследователи творчества А. Платонова уже обращались к анализу звуковой стороны его произведений, изучали звукопись как прозаических (см.: Павловец Т. Звуковая организация прозаического текста: повесть А. Платонова «Котлован» // Язык и текст в пространстве культуры. Вып. 9. СПб., 2003. С. 127–131), так и поэтических текстов (см.: Шатова И. «Когда я думаю, я слышу музыку»: звукопись в поэтической книге Платонова «Голубая глубина» // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. Кн. 4. СПб., 2008. С. 241–254).

² Все согласные звуки рассматриваются вместе с их (если они есть) парными мягкими, которые отдельно не указываются.

³ Платонов А. Взыскание погибших. М., 1995. С. 541. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

⁴ Дужина Н. Творчество Андрея Платонова в политическом и культурном контексте: повесть «Котлован» и пьеса «Шарманка». Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003. С. 276.

⁵ Платонов А. Котлован. Текст. Материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 83.

⁶ Здесь, на наш взгляд, повторы [с] связаны с темой неестественной пищи.

⁷ Мальцева Т. Особенности конфликта в пьесе Платонова «Шарманка» // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. Кн. 4. СПб., 2008. С. 172.

⁸ Дужина Н. Указ. соч. С. 300–301.

Мария Богомолова (Москва)

РЕМАРКИ И ИХ ФУНКЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ

(Пьеса «Шарманка»)

При анализе драматургических произведений А. Платонова на первый план выступают методологические проблемы, обусловленные не только «традиционными» для платоноведения трудностями интерпретации текстов писателя, но и своеобразием субъектно-объектной организации платоновских драм, свойственных им форм выражения авторского сознания. Эти проблемы наиболее актуальны при обращении к ремаркам в пьесах Платонова, «служебные» функции которых значительно ослабляются под влиянием особого художественного мышления писателя. Это не только осложняет сценическую реализацию произведения, но и заставляет в первую очередь поставить вопрос о выявлении в них собственно «голоса» автора, авторских интенций.

Продемонстрировать своеобразие ремарок и связанные с этим трудности анализа можно на примере пьесы «Шарманка», в которой отражены, в той или иной степени, все стилистические черты драматургических произведений Платонова.

Прежде всего обращает на себя внимание явная неоднородность «авторского» текста: стилистически нейтральные указания режиссеру сочетаются с экспрессивно окрашенными ремарками; лаконичные комментарии совмещаются с развернутыми описаниями происходящего на сцене; «настоящее сценическое» время чередуется с прошедшим и т. д.

При попытке визуально реконструировать сценическое действие (даже на уровне читателя — не режиссера) обнаруживается функциональная неоднозначность ремарок. В одних случаях, например, они соответствуют ситуации, «поддерживают» основное действие, в других — эта связь ослабляется, ремарки приобретают большую самостоятельность. С одной

стороны, значения ремарок могут быть избыточны, некоторые дублируют информацию в речи персонажей, некоторые ремарки «отбивают» реплики, подчёркивая их последовательность, например:

Кузьма (после пения, один). <...> А в избушке теплей, чем в социализме...

Другой из строителей (выслушав). Продай нам железного оппортуниста! (63)¹

С другой стороны, в тексте очень часто отсутствуют ожидаемые указания автора, необходимые читателю для построения полноценного визуального ряда, «восстанавливать» который в таких случаях приходится произвольно, опираясь на субъективный опыт. Подобных примеров достаточно много — один из них: «*Щоев (выходит из-за стола к людям).* Дорогие товарищи...» (71). После этой «торжественной» реплики и диалога мы видим, как Щоев «склоняется на стол и тихо плачет от тоски» (72). Читателю, режиссеру остается «додумывать», в какой момент Щоев отвернулся от «людей» и сел за стол. В целом это соотносится с еще одним свойством ремарок: они, как правило, ситуативно, попутно отражают информацию, влияющую на все сценическое действие, на весь образный ряд произведения. Характерный пример: в одной из ремарок второго акта «*между делом*» появляется статичная деталь внешности персонажа: «*Гости танцуют: Алеша с Сереной, Опорных (большого роста человек) с маленькой своей женой...*» (92). Ни ранее, при появлении Опорных на сцене, ни в списке действующих лиц указания на его рост не было. Здесь же данная деталь «спровоцирована» конкретным требованием ситуации (авторской интенции): «*Вальс продолжается. Опорных, прижимая к себе жену, блюет через ее голову в угловую урну... жена не замечает этого факта*» (93). В целом подобные случаи не позволяют однозначно трактовать мотивировку включения в текст отдельных художественных элементов.

На фоне общих для поэтики Платонова явлений (таких, как стилистическая неоднородность текста, неоднозначная мотивированность, хаотичность использования художественных средств) ремарки представляют собой особый исследовательский интерес, обусловленный именно сценической направленностью текста. Авторский «голос» в ремарках формально отделен от речи персонажей; сам текст при этом направлен на моделирование действия относительно пространственно-временной точки зрения зрителя. Это дает возможность в более «прозрачных» (по сравнению с эпическим дискурсом) условиях взглянуть на такие актуальные для творчества Платонова, проблемы, как субъектная нерасчлененность речи, «блуждающая» точка зрения — «иррадиация» (Е. Толстая), деформация пространственно-временных моделей, предметного мира, нарушение причинно-следственных связей и т. д. В рамках данной статьи можно, в частности, проследить основные принципы построения изображения, выявить перспективы, относительно которых выстраивается сценическое действие.

Очевидно, что абсолютное большинство ремарок в пьесе «Шарманка» допускает наличие субъекта восприятия — ориентировано на точку зрения зрителя. Вместе с тем анализ текста показывает, что большая часть информации, заложенной в ремарках, выходит за рамки зрительской компетентности. Это обусловлено разными факторами.

Прежде всего в тексте ремарок различаются две принципиально разные

группы информации: адресованная режиссеру, актерам, сценографу и т. д. (а через них — зрителю) и адресованная читателю (но не зрителю).

В первом случае ремарки ориентированы на непосредственную сценическую реализацию: изображенный автором предметный, звуковой ряд может быть воссоздан на сцене, в тексте воспроизводится точка зрения зрителя, непосредственно наблюдающего происходящее на сцене в настоящее время (точкой отсчета во времени и пространстве является зритель): «Стерветсен и Серена кланяются и уходят» (66); «Шум увеличивается. Вбегает Евсей» (77) и т. д.

Во втором случае автор, минуя зрителя, адресует информацию читателю, что проявляется прежде всего в изменении способа изображения: от наблюдения к сообщению информации, не являющейся результатом этого наблюдения; например: «Гости все поворачиваются лицами к стене; их томит тошнотворность. Кузьма ест остатки пищи с канцелярского инвентаря. Бьют часы на башне в районе» (95).

В этой ремарке автор изображает то, что может быть непосредственно воспроизведено в рамках сценического действия: «гости все поворачиваются лицами к стене», «Кузьма ест», «бьют часы». Однако здесь же присутствует описание на основе знания ситуации «изнутри», на основе знания логики, характера ситуации: «их томит тошнотворность», «остатки пищи с канцелярского инвентаря», «на башне в районе». Часть этой информации может быть в той или иной степени доведена режиссером до зрителя, однако значительная доля — нет (многое, конечно, зависит от художественного мышления и изобретательности постановщика). Важным является слияние в подобном способе изображения сферы чувственного восприятия и сферы абстрактного мышления, в результате чего адресат ремарок (зритель-читатель) моделируется как одновременно принадлежащий к физическому пространству чувственного восприятия и к ментальному пространству «сверхзнания», выходящего за границы чувственного опыта (к этой сфере принадлежит вводимая автором информация о том, чего не может видеть, слышать и знать зритель).

Кроме того, информация в ремарках может иметь более обобщенный, универсальный характер, например:

Мюд. Ладно. А то ведь я при капитализме родилась. Два года при нем вся страдала... (Обращается к Кузьме, касается его руками, — Мюд всегда трогает руками тех людей и предметы, с которыми вступает в отношения). Кузьма, скажи мне что-нибудь умное-умное! (61)

В конструкции со значением вневременного, постоянного действия («Мюд всегда трогает руками тех людей и предметы, с которыми вступает в отношения») указывается на типологические свойства персонажа. Ремарки, содержащие информацию о какой-либо типовой закономерности, универсальное знание, отражают принципиально иной способ постижения мира: не непосредственное наблюдение, а феномен как проявление типового (не от частного к общему, а от общего к частному). Данная группа информации не допускает сценической реализации.

Компетентность читателя позволяет также выявить особенности изображения сценического действия, которое может выстраиваться одновременно с точ-

ки зрения зрителя и с точки зрения персонажа либо только с точки зрения персонажа (персонажей):

1) Петр Опорных входит; в руках у него курица и два голубя (73).

В первой части ремарки моделируется одновременно две точки зрения (персонажа и зрителя). На точку зрения персонажа указывает актуальное членение предложения: вводится новая информация («входит») относительно уже известной — «Петр Опорных» (примечательно, что этот герой появляется на сцене впервые). Глагол движения «входит» указывает на точку зрения, принадлежащую тому пространству, в которое входит персонаж, — картина дана с ориентацией на точку зрения зрителя.

Во второй части ремарки объекты в руках персонажа («курица и два голубя») указывают также на компетентность Петра Опорных: зрители (и герои на сцене) видят птиц, но могут не знать, или не сразу распознать, или не обратить внимания на их разновидность. Для них информацию о птицах автор раскроет через последующую реплику персонажа («*Опорных*. Этта... Как-то ее?! Вот я, стало быть, Игнат Никанорович, заготовил тебе птичку: одну курочку неимущую и еще голубей два!»; 73).

2) *Щоев*. Ничего, Евсей, может — это буржуазия мелкая... А где же мои массы? (*Оглядывает учреждение: учреждение пусто; несколько ранее все служащие молча скрываются куда-то*) (75).

Начало ремарки ориентировано на точку зрения зрителя («Оглядывает учреждение»), затем авторская точка зрения в пространственно-временном аспекте совпадает с точкой зрения персонажа («учреждение пусто»), а затем автор ретроспективно указывает на события, которые остались незамеченными героем: «...несколько ранее все служащие молча скрываются куда-то». Точка зрения автора здесь расходится с персонажной и совпадает с точкой зрения зрителя, который, в отличие от Щоева, наблюдал исчезновение служащих со сцены. Компетентность персонажа ограничивается по сравнению с компетентностью зрителя.

3) Входит Евсей с чужой соломенной шляпой в руках, наполненной медными деньгами (69).

В первой части ремарки моделируется точка зрения Щоева, находящегося в момент появления Евсея на сцене, — на это указывает характеристика «чужая» (поскольку и зрителю, и читателю уже известна принадлежность «соломенной шляпы»). Фраза «наполненная медными деньгами» относится уже к Евсею, поскольку Щоев еще не знает, что в шляпе. Таким образом, описание ведется как с точки зрения Щоева, так и с противоположной ей точки зрения Евсея. Это противоречие в номинации не мешает читателю без ущерба воспринимать описываемое. Для зрителя информация о деньгах будет частично раскрыта в последующей части ремарки («Он высыпает деньги на стол», «*Евсей*. Двадцать рублей дал»), однако достоинство монет — металл, из которого они сделаны («медные»), — так и останется неизвестным.

Кроме того, при изображении сценического действия авторская точка зрения может как бы «смещаться» за сцену, охватывая события, происходящие вне видимости зрителя: точкой отсчета могут быть не только зритель и персонажи, но и «закулисье», например:

Все трое уходят. За сценой, уже невидимые, они поют песню в несколько слов. Алеша и Мюд петь перестают, а Кузьма, удаляясь, все еще тянет в одиночку чугуном голосом: э-э-э-э... (67)

Фраза «Все трое уходят» вводит пространственную точку зрения зрителя — субъекта визуального восприятия; «настоящее сценическое» время указывает на момент восприятия происходящего — точкой отсчета во времени является зритель. Присутствуют и другие элементы, воспроизводящие точку зрения зрителей («За сценой... невидимые»). Вместе с тем подробное описание событий вне видимости зрителя указывает на «смещение» точки зрения за сцену: «...уже невидимые, они поют песню в несколько слов. Алеша и Мюд петь перестают, а Кузьма, удаляясь, все еще тянет в одиночку чугуном голосом: э-э-э-э...» Самостоятельность данной ситуации — за сценой — «поддерживается» усилительной частицей («уже невидимые») и деепричастием («удаляясь»), которое вводит субъекта визуального восприятия вне сцены.

Таким образом, в ремарках проявляется «плавающий» характер точки отсчета: зрительский зал — сцена — «закулисье», что указывает на относительность пространственно-временных координат. Объединяя данные локусы, ремарки при этом не разграничивают художественный мир и пространство зрителя / читателя (не входящее в художественный мир):

Щоев — за громадным столом. На столе рупор-труба, которой он пользуется для разговора со всем городом и кооперативами: город невелик и рупор слышен всюду в окрестностях (67).

В первом предложении воспроизводится точка зрения стороннего наблюдателя, пространственно совпадающая с точкой зрения зрителя: «Щоев — за громадным столом. На столе рупор-труба». Затем вводится точка зрения персонажа: «...которой он пользуется для разговора со всем городом и кооперативами» (здесь точка зрения автора совпадает с точкой зрения Щоева, но противостоит точке зрения зрителя, который не может обладать таким знанием на основе собственного наблюдения). В заключение автор переходит на точку зрения внешнюю по отношению к персонажу и к жизни самого «учреждения»: «...рупор слышен всюду в окрестностях». Данная ремарка, таким образом, объединяет пространственную точку зрения зрителя, точку зрения персонажа и жизнь «вне учреждения» — осуществляется переход от зрительской компетенции к читательской.

Кроме того, пространство «вне учреждения» (часть художественного мира) и зрительский зал (пространство зрителя / читателя) могут не просто совмещаться, но и представлять собой единое амбивалентное пространство:

Эти слова, сказанные в трубу, повторяются затем, втрое усиленные, где-то за стенами учреждения, и эхо от них раздается в окрестных пространствах, пустота которых чувствует-

ся в долготе и скуке многократно отраженных звуков. Разговор в трубе должен происходить этим порядком; особых ремарок, на каждый раз, не будет.

Далекий голос (извне учреждения). Грибки, Игнат Никанорович, червиветь начинают. Дозвольте кушать работникам прилавка — иль выдать массу!

Труба на столе через секунду-две повторяет эти же слова совершенно другим голосом — более глухим, с иным выражением и даже с иным смыслом.

Щоев (в трубу). Какие грибы? (68–69)

Здесь далекое пространство («где-то за стенами учреждения») представлено как близкое — отчетливо и громко слышимое: «Эти слова, сказанные в трубу, повторяются затем, *второе усиленные* где-то за стенами учреждения» — адресат этой фразы в первую очередь режиссер (и, соответственно, зритель). Речь **Далекого** голоса («извне учреждения») передана понятной зрителю репликой (несмотря на трансформацию сообщения при разговоре посредством «трубы», т. е. «глухое выражение» и «иной смысл»).

В данном фрагменте мир «вне учреждения» и зрительский зал образуют своеобразные взаимодействующие «поля». Пространство «за стенами учреждения» представлено точкой зрения внешней по отношению к жизни «учреждения» (носитель точки зрения — субъект эмоционального восприятия): «...эхо от них раздается в окрестных пространствах, *пустота которых чувствуется в долготе и скуке*»; продолжение этой фразы вводит уже точку зрения зрителя: «...пустота которых чувствуется в долготе и скуке *многократно отраженных звуков*» — здесь воспроизводится точка слухового восприятия (точкой отсчета является зритель). Таким образом, при проецировании пространства «за стенами учреждения» на зрительское восприятие происходит его видоизменение, сужение, ограничение (ограничителем выступают отражающие плоскости).

Ремарка «Труба на столе через секунду-две повторяет эти же слова совершенно другим голосом — более глухим, с другим выражением и даже с иным смыслом» снова актуализирует совмещение двух пространств. Предваряющая ее речь Далекого голоса понятна и зрителю, и Щоеву. Указание на «глухой» звук, «другое выражение» и «иной смысл» этого Далекого (но при этом понятного) голоса отсылает к указанной амбивалентности (далекое=близкое), объединяющей два пространства (зрительский зал — мир «вне учреждения»), и к трансформации свойств при их взаимодействии («Труба... повторяет эти же слова *совершенно другим голосом — более глухим, с иным выражением и даже с иным смыслом*»).

Используя подобный прием, автор выстраивает своеобразную амбивалентную картину мира, моделирует тем самым образ, который должен возникнуть в представлении зрителя как адресата постановки пьесы.

Способ изображения сценического действия в ремарках может выдвигать на первый план «психологическую» составляющую. Это наиболее ярко представлено в описании персонажей, но может переноситься и на предметный мир. Перечислим связанные с этим признаки ремарок:

1) нейтральное, объективированное изображение соединяется с субъективным:

Первая служащая начинает среди танца извиваться телом, ее челюсти и горло сводятся в судорогах, ее мучит тошнотворное чувство, — она движется почти в припадке, вся трепеща от желудочного страдания (93).

В этой ремарке происходит переход от нейтрального изображения («Первая служащая начинает среди танца») к подчеркнуто субъективному («извиваться телом», «почти в припадке», «вся трепеща»). Точка зрения субъекта восприятия здесь не совпадает ни с точкой зрения зрителя (как носителя собственного субъективного восприятия), ни с точкой зрения персонажа (который описывается «со стороны»).

В указанном примере субъективное восприятие совмещает в едином «психологическом» пространстве носителя точки зрения и объект восприятия. Значение такого взаимодействия связано с тем, что эмоциональная реакция возможна лишь на часть «своего» мира. В пьесе «Шарманка» подобные ремарки (в той или иной степени субъективно окрашенные) представлены наиболее широко. Они касаются описания не только персонажей, но и (реже) других элементов художественного мира («Труба *рычит* что-то на столе» (69), «Щоев — за *громадным* столом» (67) и т. д.).

2) в одном объекте изображения соединяются визуальные признаки персонажа и его эмоциональное состояние:

Алеша стоит, окруженный всеобщей враждой; он тоскует и растерян. Он не знает, как ему дальше жить (108).

В начале ремарки воспроизводится внешнее поведение персонажа («Алеша стоит»), оно сменяется изображением эмоциональной атмосферы, в которую он «погружен» («окруженный всеобщей враждой»), а затем описанием его внутреннего состояния («он тоскует и растерян»). При этом акцент сделан именно на восприятии персонажа («Он не знает, как ему дальше жить»): автор как бы «навязывает» читателю определенную интерпретацию (отсылающую в данном случае к природе конфликта между персонажем и окружающим его миром).

Непосредственному восприятию зрителя адресовано начало этой ремарки: «Алеша стоит». Эмоциональную атмосферу, внутреннее состояние («окруженный всеобщей враждой; он тоскует и растерян») зритель наблюдает опосредованно — проецируя внешнее поведение персонажей на субъективный опыт (возможности адекватной «трансформации» в подобных случаях обусловлены различными факторами, в частности интенсивностью внешнего проявления состояния, качеством зрительского субъективного опыта, актерской интерпретации).

В пьесе «Шарманка» указанный способ изображения — совмещение внешнего (визуально воспринимаемого) и внутреннего (эмоционального состояния) — довольно распространен, в большей степени — при описании персонажей; реже — при описании сценического действия, например: «Верхняя часть учреждения уходит в высоту, остатки стен разваливаются. *Видна пустота мира...*» (114) — последняя фраза соединяет визуальное («видна») и эмоциональное восприятие («пустота мира»).

3) в одном объекте изображения совмещаются актуальные внешние признаки персонажа и его устойчивые качества:

Евсей (кричит изо всего усердия). Игнат Никанорович, это интервенция!! (74)

В данной ремарке описывается проявление страха — реакция персонажа на происходящее вне «учреждения» (за сценой). Носитель точки зрения указывает на интенсивность речевого действия («кричит»), обладая при этом знанием, большим, чем зритель: он знает причину интенсивности действия. Фраза «кричит изо всего усердия» в силу грамматической неправильности порождает иронический эффект и одновременно допускает понимание «из глубины, из места около сердца» (невизуальное восприятие). Помимо этого, значение слова «усердие» переводит бессознательную, инстинктивную реакцию персонажа (страх) в осознанное, активное, направленное на результат действие. Это потенциальное значение подтверждается дальнейшими активными поступками Евсея. Из общего контекста пьесы следует, что инициативность, активность, рвение являются основными чертами этого персонажа, тем самым ремарка указывает на «опережающее» знание субъекта точки зрения, который не только наблюдает ситуацию, но комментирует и оценивает ее с позиции значительно большего объема знаний. В этой ремарке, таким образом, сообщается не только особенность речевого поведения, но и устойчивые черты характера персонажа.

4) в одном объекте изображения соединяются внешние признаки персонажа и его онтологические свойства.

Мюд (детски-задушевно). В социализм! (71)

Объектом изображения выступает эмоциональное состояние персонажа. Вместе с тем в слове «задушевно» сема «сокровенный» и префиксальное значение («за пределами чего-либо») указывают на особый онтологический статус персонажа, который здесь «созвучен» платоновскому образу детства («детски-задушевно»), имеющему, помимо прочего, «глубинную характеристику пространственного объекта»².

5) в одном объекте изображения соединяются внешние признаки персонажа и физиологические особенности его организма (рефлекторная, бессознательная реакция).

Всех остальных танцующих также *сводит рвотная судорога*, но танец все же продолжается; одичавшие тела в мучении обнимают друг друга, но *напор желудочного вещества давит им в горло* (93).

Описание физиологии человека создает эффект прозрачности тела, отсутствия физических границ (благодаря чему внутренняя жизнь тела оказывается столь же доступной непосредственному «наблюдению», как и внешняя). Эта, характерная особенность платоновского способа изображения человека остается вне зрительской компетентности.

В целом указанная тенденция к совмещению разных точек зрения придает ремаркам Платонова особый динамический характер. Более свойственна эта черта развернутым ремаркам. Они, как правило, имеют сложную, «многословную» структуру; действие при этом охватывается «скользящей» точкой зрения, которая может характеризоваться изменением последовательности описания; выборочной «фокусировкой» на отдельных элементах; изменением простран-

венно-временной протяженности; сменой носителей точек зрения; сменой адресатов ремарок.

Указанная особенность свойственна эпическому тексту, но не драматургии. На сцене невозможно воспроизвести «плавающий» характер точки зрения — как и создаваемый ею эффект «объемности», многомерности пространства.

Проблема постановки пьес Платонова не менее остро встает и в связи с другим свойством ремарок. При их детальном анализе обнаруживается целый пласт информации, не ориентированный на сценическую реализацию, который при этом сосредоточивает в себе значимые в идейно-ценностном плане идеи, мотивы, образы произведения.

Эта особенность хорошо видна, если рассматривать текст следующим образом: за «норму» условно принять точку зрения автора, совпадающую пространственно с точкой зрения зрителя — субъекта восприятия, и выявить все случаи отклонения от этой «нормы».

В таком ключе можно проанализировать экспозиционную ремарку (ее часть), предваряющую начало действия пьесы «Шарманка»:

Районная местность. Дорога в даль страны; попутные деревья, которые шевелит редкий ветер; влево — постройка в пустоте горизонта, вправо виден небольшой город — районный центр. Над городом флаги. На краю города стоит большое жилье в виде амбара, над ним флаг, на флаге нарисовано кооперативное рукопожатие, которое можно понять издали.

Ветер и безлюдье. Далекие флаги трепещут. Над землей солнце и огромный летний день. Вначале, кроме ветра, все остальное тихо. Затем слышатся звуки движущегося железа. Неизвестное тяжелое железо движется, судя по звукам, медленно, еле-еле. Девичий голос устало поет негромкую песню. Песня приближается вместе с железом (60).

Очевидно, что данная ремарка ориентирована на сценографию, в ней учитывается точка зрения зрителя, однако при ее анализе сразу выявляется массив информации, выходящий за пределы зрительской компетентности:

Районная местность. Дорога в даль страны; попутные деревья, которые шевелит редкий ветер.

В начале ремарки перечисляются объекты, моделирующие сценическое пространство. При этом «районная местность» и «страна» — это знание, не являющееся результатом визуального наблюдения; характеристика «попутные» имеет содержательные коннотации, которые актуализируют тему пути, движения (зритель видит просто деревья вдоль дороги). Мотив движения здесь коррелирует с грамматическим значением времени в придаточной части, указывающим на действие в процессе его протекания (не ограниченное пределом): «...которые шевелит редкий ветер». Существительное «ветер» указывает на объект осязательного восприятия, он может быть лишь частично воспринят зрителем по косвенным визуальным признакам (шевелившимся деревьям, звуку), однако интенсивность этого действия («редкий ветер») существенно ослабляет возможность его восприятия зрителем.

Влево — постройка в пустоте горизонта, вправо виден небольшой город — районный центр.

Пространственные наречия («влево», «вправо») имеют относительную семантику, являются субъектно-окрашенными и вводят точку зрения наблюдателя, пространственно совпадающую с положением зрителя. Однако объекты наблюдения — «пустота горизонта» и «небольшой город — районный центр» — не результаты непосредственного наблюдения: в словосочетании «пустота горизонта» актуализируются эмоциональные коннотации, указывающие на внутреннее переживание; «небольшой город — районный центр» — «готовая» информация, не является результатом наблюдения.

Над городом флаги. На краю города стоит большое жилье в виде амбара, над ним флаг, на флаге нарисовано кооперативное рукопожатие, которое можно понять издали.

«Большое жилье в виде амбара» — также информация, не являющаяся результатом наблюдения; к тому же она обнаруживает сопоставление разных по функции помещений — «жилья» и «амбара» (зритель видит только внешний вид, назначение строений ему неизвестно). Кроме того, в одном предложении перечисляются разные по масштабу объекты: город — амбар — флаг над амбаром — рукопожатие на флаге над амбаром — это указывает на совмещение в рамках сцены разных пространственных планов. Несмотря на то что автор указывает на точку зрения наблюдателя («...которое можно понять издали»), здесь явно нарушаются пространственные связи: далекое изображается как отчетливо видимое.

Ветер и безлюдье. Далекие флаги трепещут.

«Ветер» — объект осязательного восприятия, зрителю доступен по косвенным визуальным признакам. Отвлеченное существительное «безлюдье» означает отсутствие людей, которое для зрителя может быть актуальным при указании на место действия, где в прецедентной норме присутствует множество людей, например: городская площадь, улицы и т. д. (здесь — «районная местность», «пустота горизонта», «даль страны»). В данном случае более важными представляются эмоциональные, отрицательные коннотации, заложенные в значении слова «безлюдье» («пустота, нехватка людей»).

Номинативное предложение «Ветер и безлюдье» (имеющее значение бытийности) контрастирует с содержанием следующего: «Далекие флаги трепещут» — здесь указывается на интенсивность действия, протекающего в настоящем времени. В двух последовательных предложениях — «Ветер и безлюдье. Далекие флаги трепещут» — обнаруживается сопоставление двух планов — бытийного и исторического (они структурируют художественное пространство всей пьесы). Примечательно, что в начале ремарки указывается на «редкий ветер»; в результате в рамках одного хронотопа совмещаются разные свойства одного объекта («ветра»): с одной стороны — «далекие флаги *трепещут*», с другой — «редкий ветер». Данное несоответствие также отсылает к указанному сопоставлению бытийного и исторического планов: признаками первого здесь являются ослабленная интенсивность и, соответственно, ослабленная визуализация, признаками второго — интенсивность действия, отчетливость (напомним, в предыдущей части ремарки исторический план также представлен как отчетливо видимый).

Над землей солнце и огромный летний день.

Это номинативное предложение указывает на признаки сценического хронотопа: выстраивается «вертикальная» ось «земля—солнце» и определяются характерные временные параметры: временная длительность («летний день») переходит во вневременность (на это указывают ненормативные сочетания «огромный летний день», «над землей... летний день»). Эта вневременность представлена циклическим, бесконечным повторением времени (указание на время суток, время года).

Вначале, кроме ветра, все остальное тихо.

Для зрителя актуальным в данном случае является лишь воспроизведение звука ветра. Сопоставление ветра и тишины, невидимого и неслышимого относится к читательской компетенции (читателю, естественно, адресована и парадоксальность самого высказывания).

Затем слышатся звуки движущегося железа. Неизвестное тяжелое железо движется, судя по звукам, медленно, еле-еле.

Длительное настоящее время в этом фрагменте указывает на момент восприятия происходящего на сцене, точкой отсчета во времени является зритель. Автор встает на его точку зрения, воспроизводя характер звука за сценой — «железо движется, судя по звукам, медленно, еле-еле». Однако в этом воспроизведении непосредственного слухового восприятия сочетание «неизвестное железо» отсылает уже к авторской точке зрения. Здесь вводится мотив неизвестности (он лейтмотивно присутствует во всей пьесе) и актуализируется значение «железа» как неструктурированного вещества.

Девичий голос устало поет негромкую песню. Песня приближается вместе с железом.

В этой части ремарки точка зрения автора «смещается» за сцену. В первом предложении используется метонимическая замена человека «голосом» («девичий голос... поет»), который при этом является «носителем» внутреннего состояния («устало поет»). Данная автономность «голоса», его функциональная самостоятельность, остается «вне сцены» (зритель соотносит «песню» с ее носителем — человеком, о котором он может судить лишь по характеристике голоса как «девичьего»).

В следующей фразе развивается указанная тенденция к «невещественности»: носителем действия становится уже не «голос», а «песня голоса» — она «приближается вместе с железом»; в отношении «железа» обнаруживается «обратная» метонимическая замена: звук заменяется источником звука — не железным предметом, а веществом (этот неструктурированный за сценой мир структурируется позже — на сцене, правда, в итоге структура все равно разрушается). Обозначенная вне сцены контрастность сопоставления «песня голоса — тяжелое железо» (невещественное — вещественное, звук — материя) отсылает к образной «синестезии», составляющей идейную основу пьесы «Шарманка». Однако обнаруживается она за пределами зрительской компетентности.

Подобный анализ ремарок в пьесе «Шарманка» позволяет выявить многие значимые для интерпретации художественного произведения тенденции. В частности, можно отметить общую закономерность построения текста, которая проявляется в моделировании действия относительно следующих оппозиций:

- неизвестное — известное,
- непонятное — понятное,
- неопределенное — определенное,
- невидимое — видимое,
- общее (деиндивидуализированное) — частное (индивидуализированное),
- всеобщее — единичное (закономерность — частное явление).

В целом же анализ ремарок в пьесе Платонова «Шарманка» позволяет сделать ряд выводов:

1) ремарки характеризуются смешением признаков разных литературных родов, нарушением законов построения авторского текста в драматургическом произведении (повествовательный текст ориентирован как на зрителя, так и на читателя);

2) абсолютное большинство ремарок в пьесе «Шарманка» допускает наличие субъекта восприятия — ориентировано на точку зрения зрителя. Вместе с тем большая часть информации в них выходит за границы зрительской компетентности. Это обусловлено свойствами поэтики Платонова, характерными чертами которой являются: ориентация на изображение как физической, так и метафизической стороны жизни; совмещение вещественного и невещественного, конкретного и абстрактного планов; нарушение пространственно-временных, логических связей; нефиксированность точки зрения; использование многозначных, амбивалентных, символических языковых единиц, семантика которых может актуализироваться сразу на разных уровнях и меняться под влиянием контекста; активное употребление лексики с обобщенным, недифференцированным, неопределенно-характеризующим, отрицательно-характеризующим значением. Указанные черты стиля Платонова неизбежно приводят к ослабленности, неоднозначности, вариативности визуального ряда и ограничивают возможности сценической реализации пьесы;

3) ремарки отражают основные принципы построения художественного пространства в произведениях Платонова. Это, в частности, проявляется в динамическом характере ремарок: хаотический переход от одного типа ремарок к другому свидетельствует о «плавающем» характере точки зрения, об отказе от монологического изображения мира, который, с одной стороны, дается в непосредственном восприятии извне; с другой — допускает субъективную оценку извне и изнутри, которая может иметь условно доминирующий характер (благодаря включению в авторский повествовательный текст); и с третьей — «смотрит сам на себя» (говорит, описывает себя на своем собственном языке);

4) способ изображения в ремарках меняется: а) на основе непосредственного наблюдения, б) на основе знания ситуации «изнутри», ее логики, характера, в) на основе знания типологических свойств персонажа, типологии ситуаций. Сценическое действие при этом может быть описано в «настоящем» времени, с ретроспекцией в прошлое, с проекцией в сценическое будущее время. Только одна из указанных выше групп информации допускает объективный «перевод» в сценическое действие; другая группа может быть воспроизведена

на сцене режиссером (актером, сценографом), но не обязательно будет понята зрителем; третья группа вообще не допускает сценической реализации. Указанные способы изображения отражают определенный гносеологический подход к миру: автором не разграничиваются чувственное восприятие и абстрактное мышление, познание общего как проявления частного и частного как проявления общего.

¹ *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

² *Спиридонова И.* Метафора и метонимия в решении темы детства у Платонова // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. Кн. 3. СПб., 2004. С. 415.

Джузеппина Ларокка (Пиза)

СМЕРТЬ И БЕССМЕРТИЕ В ПЬЕСАХ «14 КРАСНЫХ ИЗБУШЕК» И «ГОЛОС ОТЦА»

*(О судьбе проекта Н. Федорова в творчестве А. Платонова
1930–1940 гг.)*

Проблема «смерти и бессмертия» в платоновской прозе уже затрагивалась в ряде научных работ, общим выводом которых становится утверждение о влиянии на раннего Платонова «Философии общего дела» Н. Федорова, постулировавшего вечное объединение людей через воскрешение всех умерших (А. Киселев, С. Семенова, М. Любушкина, М. Геллер и др.). В многочисленных пунктах своей работы Федоров говорит о смерти как о самом главном препятствии для воссоединения сыновей и отцов, в его философской системе она предстает как основное Зло. Так, комментируя статью Вл. Соловьева «Об упадке средневекового мирозерцания», Федоров пишет: «Соловьев, очевидно, не понял, что зло, грех и вообще всякое несовершенство связаны со смертью, а не с жизнью, что воскрешение есть высшая добродетель и неотделима от совершенства, потому Соловьеву и кажется, будто жизнь несовместна с совершенством»¹. В онтологии Федорова смерть неразрывно связана со следующими вечными понятиями:

1) *Конец сиротства*, «когда в совокупности миров мы увидим совокупность всех прошедших поколений»².

2) *Детский дух*: «Будьте как дети! и именно детственность поставлена условием вступления в Царство Небесное. Именно по забвению или непониманию чистой детственной любви к родителям и вытекающего из нее долга оказывались несостоятельными доселе все виды предполагаемого воскрешения»³.

3) *Могила и память*: «Гроб, могильный склеп нужен для того, чтобы мачеха — “сыра земля” не прикасалась к умершему»⁴.

4) *Природа и наука: «Природа нам враг временный, а друг вечный, потому что нет вражды вечной, а устранение временной есть наша задача, задача существ, наделенных чувством и разумом»*⁵. «*О науке, как она есть и какую должна быть, о науке сословной и о науке, на всеобщем наблюдении и опыте основанной, на выводах из наблюдений, производимых везде (повсюду), всегда и всеми, и на опыте, производимом в самой природе, на опыте как регуляции метеорических, вулканических, или плутонических, и космических явлений...*»⁶

Как доказала С. Семенова, вся федоровская философская система смотрит на построение Града Божьего как на преодоление индивидуалистического и либерального мировоззрения капиталистического и мещанского измерения, *подтверждая*, таким образом, близость *его мировоззренческих принципов к социалистическому идеалу борьбы против буржуазного режима, основанного на социальном и классовом неравенстве*⁷. Если мы принимаем эту интерпретацию, то можем сказать, что общей чертой концепции Федорова и революционной мысли 1910–1920-х гг. является признание ведущей роли народных масс, которые, по Федорову, должны осуществить религию Богочеловечества и победу над смертью. Философ пишет о сельской массе как о народе, который «будет объединением сынов для воскрешения отцов, будет родством, психократией»⁸, о народе «как обособившейся части распавшейся семьи человеческой», иными словами, о народе, остающемся и в настоящем, работающем для истинного культа предков «*не в славе, а в деле*»⁹. Исходя из этой концепции истории, всегда представляющей как воскрешение, а не суд, предмет которой *не живущие, а умершие*, именно преодоление смерти ведет к формированию единого человеческого братства. В федоровском космическом проекте отводится важное место науке, или, лучше сказать, знанию, включающему в себя все формы познания и опыта и которое, вместе с религией и искусством, будет одушевлено в общем Богочеловеческом деле. Вера в науку, и вообще в машину, приводит Федорова к разработке теории о регуляции природы, о том процессе управления всех космических сил, пик которого будет победой над смертью и воскрешением всех умерших (не случайно его идеи развивал теоретик космонавтики К. Циолковский).

Дух проекта переустройства мира, предложенный Федоровым, и каждый из *пластов* его утопической схемы окажут определенное влияние на русскую культуру и литературу 1920–1930-х гг.¹⁰, станут ответом на многие вопросы, заданные кризисом культуры конца века, а затем революционными событиями 1900–1910-х гг. Поэтика таких символистов, как В. Брюсов, питается, по сути, федоровскими (и вообще религиозно-философскими) соками Возрождения. Для футуристов вроде В. Маяковского жизненная энергия машины, прогресса и восторг, порождаемый видением «стальной лапы» Бруклинского моста, являются регенеративными элементами для построения принципиально нового мира.

Как у Маяковского, так и у Платонова, «слово — полководец человеческой силы», благодаря которому отражается космическое всемогущество федоровского проекта. Этот феномен можно очевидно найти в ранних рассказах и публицистике Платонова, где воплощается союз между веществом и энергией. Видимо, по горячим следам революции 1917 г. и по духу революционной мысли тех годов, молодой писатель (и не только он) употребляет многие понятия федоровского учения, чтобы отстаивать один из его сильнейших идеалов: взаимоотношение между человеком и машиной.

Однако у позднего Платонова федоровские мотивы претерпели сильные изменения. С этой точки зрения бросается в глаза очевидная разница между произведениями 1920-х гг. и 1930–1940-х гг., в том числе между двумя пьесами, ценность которых была признана только в последние годы: «14 Красных избушек» и «Голос отца» («Молчание»).

Несмотря на то что обе пьесы были написаны в разные периоды — первые наброски «14 Красных избушек» появляются в записной книжке Платонова уже в 1931 г., а «Голос отца» был создан в промежутке между концом 1937 г. и не позднее 1941 г., — они основаны на реальных фактах: голод 1932–1933 гг. («14 Красных избушек») и арест пятнадцатилетнего сына писателя, Платона («Голос отца»). Но федоровский подтекст еще очень силен и многообразен, хотя и получает несколько иное выражение. Остановимся на базовых оппозициях федоровского проекта (смерть—бессмертие, могила—память и природа—наука) в платоновских пьесах.

Смерть и бессмертие

В отличие от Маркуна («Маркун», 1920), Вогулова («Сатана мысли», 1921) и Антона («14 Красных избушек»), истово верящих в идею «научного воскрешения» («Неважно. Вскоре наука всего достигнет: твой ребенок и все досрочно погибшие люди, могущие дать пользу, будут бессмертно оживляться, обратно к активности!»)¹¹, персонажи «14 Красных избушек» и «Голоса отца» (Хоз, Суенита, Голос отца и Яков) прекращают жить мечтой о конкретном воскрешении и совсем смиряются. Для них смерть больше не является злом, которое надо преодолеть и которого надо бояться, но понимается как нечто неизбежное, перед чем сдаются «оставшиеся». Если Вогулов разработал свой план регуляции природы для того, чтобы победить смерть, то Хоз желает скончаться, он убежден, что ребенок Суениты тоже собирается умереть: «Положи его (ребенка. — Д. Л.) на землю, Суенита. Твой ребенок, наверное, хочет умереть» (172). И дальше: «Хоз (один к ребенку). Ты уже умер, маленький человек! Ты остывшая плоть Суетины, ты милый, маленький мой! (Целует ребенка.) Ну что ж — давай ляжем рядом на землю, я тоже умру вместе тобой» (204).

Надо сказать, что присутствие смерти и страх перед ней в «14 Красных избушках» не только повторяет федоровский мотив, ибо они также связаны со страшным историческим моментом, трагедией голода 1932–1933 гг., той реальностью, которая разрушает все утопии. Поэтому все образы и описания смерти повторяются так часто: «Хоз. Суенита, что ты носишь это дитя: пускай оно умрет»; «Ксения. Обожди... (Считает шепотом.) Семеро!.. Двоих схоронили — пятеро!»; «Суенита. К нам смерть идет».

В «Голосе отца» отец смиряется со смертью, он знает, что умирание — часть жизненного цикла. Он не хочет возвращаться из мира умерших, потому что сознает, что смерть неизбежна: «Голос отца. Нет, жизнь моя окончена. Больше я жить не могу и не буду — я умер. Но я хочу остаться в тебе памятью и слабым теплом»¹². То же самое происходит с Яковом, смирившимся со своим положением «круглой сироты»: «Яков. Я буду жить один — ради вас всех, мертвых». В свою очередь Суенита тоже подчиняется человеческой судьбе:

«Если все помрут, я одна останусь. Кому-нибудь надо быть, а то плохо станет на свете, вот что» (206). За исключением Антона, главные герои двух пьес больше не живут ради осуществления какого-нибудь идеала или проекта, а томятся (Хоз) и размышляют о смысле жизни (отец и Яков).

С одной стороны, смерть воспринимается главными персонажами пьес Платонова как необратимый процесс, она является феноменом, *отрицающим любую утопию*: ту утопию, которая, по мнению Федорова, была источником морально-нравственного кода.

С другой стороны, Платонов не отказывается от идеи бессмертия; она теперь воплощается для него в памяти живого человека (Якова, Суениты и Хоза). Живой человек должен сохранить память и не позволить никому забывать предков. Вот почему Яков, имя которого напоминает библейского Иакова, так сильно защищает могилу отца и вот почему «голос отца», как заметил А. Харитонов, это «голос памяти предков о существовании иной, высшей истины»¹³.

Могилы и память

Сохранение активной памяти об умерших через могилу и кладбище являются общими чертами Суениты, Хоза, Якова и его отца. Все они заботятся о построении гроба для погибших (*Суенита* (Хозу. — Д. Л.). <...> Мы похороним твою женщину в могиле») и борются с осквернителями могил предков: «Яков. Ничего. Достаточно. Прочь отсюда — с могилы моего отца!» Считая практику памятования способом вечной жизни человеческого бытия, отец выражает свое желание бессмертия: «Голос отца. Я живу тогда в твоём забвении и ожидаю твоего воспоминания обо мне». В этом плане возникают христианские переключки с «Философией общего дела», где сама память становилась одним из самых главных условий воскрешения.

Если образ могилы и памяти отсутствовал в самых ранних рассказах Платонова 1918–1922 гг. («Записки потомка», «Маркун», «Сатана мысли» и др.), где торжествовала идея «восстания на вселенную», то в поздних произведениях категория памяти совпадает с категорией «долга» потомков, она трансформируется в практику *artis memorativae*, но не с целью осуществить проект будущего воскрешения (т. е. проект конкретного бессмертия), а для того, чтобы жить, с одной стороны, в настоящем с сознанием человеческих материальных пределов, а с другой — для того, чтобы искать иное измерение человека.

Природа и наука

Согласно тому, что смерть в двух пьесах уничтожает всякую утешу, в частности федоровскую, у природы, регуляция которой приводила бы к вечности, больше нет никаких надежд. У зрелого Платонова природа — не враждебная, а дружеская, ибо она вечно принимает в себя человека, когда он живой и когда он мертвый, сохраняя его гроб и тело.

Пока отец был жив, он считал возможным гармоничный союз между природой и человеком, потому что ни прогресс, ни разум не разбудили его: он сам

говорит, что он — идеалист. Из-за этих убеждений ему приходится сидеть в тюрьме:

Голос отца. Я хочу сказать, что не природа враг человека, — разгадать ее, использовать ее свойства на добро для человека нетрудно. Но как было мне мучительно доказывать людям, где их выгода, как трудно облегчить участь людей! Я в тюрьме сидел за это.

Заметим также, что подчеркнутое предложение напоминает отрывок из «Философии общего дела»; ср.: «*Природа нам враг временный, а друг вечный, потому что нет вражды вечной, а устранение временной есть наша задача...*» Но сейчас природа не понимается как враг человека, ибо техника — оружие против него: та техника, которая хотела разрушить гармоническое существование человека и природы.

Также Хоз разочаровывается в замысле регуляции универсума. Он понимает, что план Федорова невыполним. Сейчас он обнаруживает, что: «Природа не такая: и ветер не скучает, и море никого никуда не зовет. Ветер чувствует себя обыкновенно, за морем живет сволочь, а не ангел» (174). А дальше: «И ветер, дескать, как будто грустит, и бесконечность обширна, как глупое отверствие, и море тоже волнуется и плачет в берег земли... как будто все это действительно серьезно, жалобно и прекрасно!» (174).

Одухотворяя природу, герой стремится доказать, что между этими двумя стихиями Вселенной существует взаимопроникновение, на этой же идее родства человека и природы основана концепция естественного воспитания. Видимо, природа склонна к добру, но человек, следуя идеалу превосходства и могущества 1910–1920-х гг. (идее всеобщего человека), хочет властвовать над миром.

Если в более ранних произведениях Платонова влияние Федорова заметно в игре слов и аллюзиях, в последних пьесах представлена совсем другая иерархия ценностей. Смерть — а с ней и все другие понятия, которые мы проанализировали в «14 Красных избушках» и «Голосе отца», — становится той реальностью, которую не нужно избегать и с которой не нужно бороться, используя науку. Напротив, человек должен воспринимать эту реальность лицом к лицу, а преодолевать смерть способна только память: память и душа — бессмертны.

¹ Федоров Н. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М., 1995. С. 381.

² Федоров Н. Указ. изд. Т. 2. С. 202.

³ Там же. С. 115.

⁴ Там же. С. 175. Шире сказать, Федоров пишет о храмах, которые возникли «над прахом отцов, созданные скорбью об утрате их, были и местом мольбы о их возвращении, а вместе — и научения этому сыновнему долгу и делу» (Там же. С. 159).

⁵ Там же. Т. 2. С. 239.

⁶ Там же. Т. 1. С. 397.

⁷ Ср.: Семенова С. Революция глазами русских религиозных философов // Гачева А., Казнина О., Семенова С. Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М., 2003. С. 27, 45.

⁸ Федоров Н. Указ. изд. Т. 1. С. 44.

⁹ Там же. С. 135.

¹⁰ См.: *Гачева А.* Религиозно-философская ветвь русского космизма. 1920–1930-е годы // *Гачева А., Казнина О., Семенова С.* Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М., 2003. С. 79–125.

¹¹ *Платонов А.* 14 Красных избышек // *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 203. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

¹² *Платонов А.* Голос отца (Молчание) // *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 211.

¹³ *Харитонов А.* Пьеса Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста — история замысла // *Из творческого наследия русских писателей XX века.* М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб., 1995. С. 401.

Елена Рожнецова (Москва)

ИЗ ИСТОРИИ ТЕКСТА ПЬЕСЫ «14 КРАСНЫХ ИЗБУШЕК»

В статье рассматривается несколько направлений работы Платонова над черновым автографом пьесы «14 Красных избушек».

Набросок списка действующих лиц с указанием на замысел произведения появляется в записной книжке писателя предположительно осенью 1932 г.:

Тема Комедии (14 Красных Избушек — м. б.)

I. Химический человек.

II. Схематик по природе.

III. Весомизмеритель находящийся в обращении.

IV. Сердцев, человек отрицающий все, чтобы не учиться ничему.

V. Прекрасная полячка, которая ест картошку, мерзнет и не сдается смерти и печали.

VI. [Тарасов]¹

Помимо названия, здесь ничто не указывает на будущее произведение. На одном из листов с черновыми набросками находится следующий, уже персонифицированный, список: «Рациональный человек, Филя Едкин, Ксения Секушева, Красноармеец-жених, Хоз, Суенита, Митрофан [Жаев], Интергом, [Константин] Гектор Курдюмов, человек Тарасов, говорящий в бреду — ничего не понятно: политика, мораль, техника, наглость»².

На обороте того же листа очень кратко зафиксированы мысли, из которых затем вырастет первое действие пьесы: «Дело в том, чтоб истребить веру в людях во “что-то светлое” и тогда люди устроят светлое. Не говорите вперед»; «Ты игри не понимаешь!»; «[Мир плохо реален]» (272) и др.

Заметим здесь, что Платонов, судя по сохранившимся материалам, не создавал подробного плана всего произведения. В качестве плана он использовал наброски к каждому действию, которые мало похожи на обычный план. Эти записи мож-

но назвать планом «основных идей». Таковыми можно считать записи на отдельных листах «вспомогательных материалов» к пьесе (так были названы отдельно собранные в РГАЛИ наброски), в которых намечены основные линии разных действий. Так же кратко и непоследовательно (для нашего восприятия), отмечая для себя лишь самое важное, Платонов постоянно «набрасывал» основные темы каждого действия. Наброски есть и ко второму, и к третьему действиям.

Записав список действующих лиц и уяснив общее направление работы, писатель приступает к созданию первого действия. Таким образом, он начинает работу, не имея еще списков действующих лиц, вложенных в архивную единицу хранения и написанных на отдельных листах (л. 78 и 79). Списки эти были написаны несколько позже, но уже в созданном черновом автографе их место, безусловно, в начале. Поэтому остановимся на первом листе чернового автографа — л. 78.

Это один из набросков списка действующих лиц. То, что это не черновой, а полубеловой свод, подчеркивает в первую очередь его оформление: он свободно расположен на листе и написан с небольшим количеством исправлений.

Всего окончательному списку предшествовали 11 черновых, полубеловых и беловых набросков, и продумывал этот список Платонов почти до конца работы над пьесой. Так, имя «Антон» появляется с вопросительным знаком на первом листе четвертого действия, где реплики принадлежат пока еще Митрофану. В конце листа перед последней репликой Митрофана с вопросительным знаком написано «Антон». Начиная со страницы второй четвертого действия это имя уже присутствует постоянно. Таким образом, список действующих лиц на л. 78 написан после первого листа четвертого действия, более того, удастся примерно установить время его создания.

Страницы 1–6 четвертого действия Платонов пишет довольно ровно и заканчивает, зачеркивая последние три строки, которые тут же переписывает заново на бумаге нового формата. Чистых листов у писателя, как представляется, было много, поэтому он пишет свободно, на одной стороне листа. Но хватает бумаги одного формата только для написания страниц 7–54 четвертого действия. Страница 54 заканчивается, Платонов затачивает карандаш, дописывает последнюю реплику Суениты, обводит на этом листе слабо прописанные затупившимся карандашом слова и сразу же переходит на новый лист — другого формата. Карандаш постепенно снова теряет остроту и к концу страницы 60 снова затупляется. Этим притупившимся карандашом Платонов и пишет после слов «Занавес» и «Конец» новый список действующих лиц на новой странице, посчитав, вероятно, что появилась необходимость свести все появившиеся к этому времени в процессе работы изменения по списку на новый лист. Изучая стремительно созданное четвертое действие пьесы, трудно предположить, что у Платонова был перерыв в его написании для создания свода действующих лиц. Представляется более вероятным, что список был сведен на л. 78 только по окончании всей работы.

Список занимает всю страницу, написан с отступами от краев листа, с большим отступом от верхней границы листа, что предполагало, вероятно, расположение на странице только этого списка; имена расположены на листе с большими межстрочными интервалами, пронумерованы. Последовательность

лиц в списке дорабатывается: сначала выстраиваются основные действующие лица «московского» действия, из которого «изымается» Суенита, затем следуют остальные.

Это промежуточный свод с более ранних черновых набросков. Платонов уже не столько продумывает состав лиц, сколько собирает записанный ранее материал воедино и располагает в определенной последовательности. С этого свода действующих лиц будет затем списан беловик.

На л. 79 по архивной нумерации в центре свободно расположено название и жанр произведения: «Суенита. Комедия». Второе название написано позже скорописью по диагонали в правом верхнем углу листа: «**14 Красных Избушек**». Здесь же располагаются сразу два варианта списка действующих лиц. В первом, более развернутом, место писателей занимает инженер Щога, а Суенита имеет самый почтенный (среди всех вариантов) статус: ей 24 года, она «мать семерых детей» (275).

Действующие лица записаны в такой последовательности: сначала «Иоганн Хоз, ученый всемирного значения», затем «Интергом, его компаньонка и любовница, 21 года». После написания «Интергом» вписывается более подробная характеристика Хоза (буквы «втиснуты» в межстрочное пространство): «интеллектуальный авторитет Европы, 101 года от рождения». А затем еще раз дописано: «член всемирн комис по изучению миров. экон. загадки» (275). Зачеркнута первоначальная характеристика (не прочитывается) третьего персонажа — Бернгарда Эндвада — и вписана, по-видимому, сразу же (об этом говорит свободное расположение строки, которую не стесняет последующая запись) новая — «европейский финансист», характеристика «подтягивается» к имени персонажа. Первоначально записанная (не читается) фамилия инженера Иезикииля зачеркивается и сверху вписывается со знаком вставки новая — «Щога». Фреду Фею предложена, но сразу вычеркнута еще одна характеристика: «*Лейборист, приветств <нрзб>*» (275). И, наконец, между последними двумя именами — Дмитрием и Иваном Общевым — вписано: «Федор советский инженер» (275).

За фигурной скобкой, объединяющей имена Хоза и Интергом, написаны 2 слова, прочитанные предположительно: «Согл<асовать> любовь».

До описания еще одного списка, расположенного на л. 79, остановимся на двух небольших набросках, находящихся в фондах Платонова в ИРЛИ и в ИМЛИ. Первый, находящийся в ИРЛИ (ф. 780, ед. хр. 1, л. 1) и опубликованный Е. Колесниковой³, датирован автором: «лето 32 года. Май (31-е)». Затем обозначена тема: «В плену империализма (всяком)» — и название пьесы «Взыскание погибших». Возможно, замысел этой пьесы связан с событиями на Дальнем Востоке — с японской интервенцией 1931–1932 гг. в Маньчжурию. В мае 1932 г. японские войска (усиленные вновь прибывшими частями) вышли к границе с СССР в районе городов Благовещенск и Владивосток, а среди персонажей пьесы (два списка действующих лиц) — Генерал, Адъютант, Европейец, Европейка, Пленный красноармеец, Европейский офицер, Европейский солдат, Советский воздушный инженер (пленник) — летчик, Командир Красной Армии.

До обнаружения этих списков действующих лиц с таким подтекстом мне казалось чистым совпадением дата рождения героя «Избушек» Хоза — 19 сентября 1933 г. ему «сравнялось сто два года». Но, вероятно, это связано и с датой начала интервенции — 19 сентября 1931 г.

На обороте листа, хранящегося в ИРЛИ, расположен еще один список действующих лиц, содержащий два имени, которые затем будут использованы в пьесе «14 Красных избушек», но замысел здесь иной: «Суенита — европейка. Бенедикт Эндвад — европ<ейский> офицер. Генрих Ож — европ<ейский> солдат, б<ывший> безработный. Петров, русский идиот». Трудно было бы соединить этот список и пьесу «14 Красных избушек», если бы не обнаруженный в фонде Платонова в ОР ИМЛИ набросок пьесы без названия. В начале листа запись о том, что это первое действие и ремарка: «**Действие происходит в Европе, в фашистской, авторитарной стране**». Среди действующих лиц «Генрих Ож. Он держит в руках военно-учетную книжку, и дремлет от усталости или равнодушия». На обороте листа в нижней трети страницы по диагонали написан карандашом список действующих лиц пьесы без названия: «Суенита — 21 года; проф. Иоганн Хоз — 101 года; его правнучка Интергом — 18 лет; Бернгард Эндвальд — европейский офицер». В него попадает и Генрих Ож — «инженер», а также «Альфред Фей» (276).

Список прочитывается с трудом, последние строки стерты. Из названных имен только Генрих Ож не встречается в других известных списках пьесы «14 Красных избушек». Вероятно, это можно объяснить тем, что Платонов еще до конца не отказался от мысли написать пьесу, первое действие которой он уже набросал на другой стороне листа. Собственно, эта идея не пропадет, она реализуется в форме рассказа: в 1933 г. будет написан рассказ о фашистской Германии «Мусорный ветер».

В этом наброске Платонова уже интересует не «империализм всякий», а фашизм. Новый список создавался, очевидно, после января 1933 г. (тогда к власти в Германии пришел Адольф Гитлер).

Имена в этом списке уже узнаваемы и переходят, как представляется, в список действующих лиц, написанный Платоновым на обороте л. 106 (по архивной нумерации РГАЛИ). Здесь первоначально вместо фамилии Хоз дважды написана фамилия Ож: «(1) [Ож] Хоз, Иоганн. — **а этот блестящий негодяй, формальный логик**», «(2) Интергом его шмара», «(3) Сонм иностранцев с Хозом [Ожем], которые коллективно восклицают и что-то действуют», «(4) Привет. Деятель», «(5) [Суенита] Суенита, серая, бедная», «(6) страст-техник».

Таким образом, списки, сохранившиеся в ИРЛИ, ИМЛИ, на л. 106 в РГАЛИ, предшествовали списку на л. 79. Список на л. 79, вероятно, является сводным со списков ИМЛИ и РГАЛИ (л. 106). Такую последовательность подсказывает еще одна деталь: отмеченные «галочками» имена Хо́за и Интергом (список ИМЛИ) встали в начало нового списка на л. 79, а Альфред Фей (список ИМЛИ) на л. 79 после «усечения» имени превращается во Фреда Фея — он, как и Альфред, остается «интеллигентом». Остальные характеристики персонажей, как нетрудно заметить, также сохраняются в разных сочетаниях.

На л. 79 есть еще один список. Внизу листа первый список дважды небрежно отчеркнут, черта задевает последнюю строку предшествующей записи. Ниже зафиксирован второй список. Запись мелкими буквами производилась остро отточенным карандашом, слова сокращены, но записаны аккуратно «в столбик», персонажи разделены пробелами на три четко обозначенные группы: «Хоз, Интергом, Фр. Фей», «Привет. Деят., Н-к станции, Ж.д.агент, Уборняк, Меч. Фушаков», «Суенита, инженер Обшев» (277). Предполагаем, что к этому

списку писатель вернулся во время остановки в работе — на десятой странице перебеленного черновика.

* * *

Проникновение в мастерскую писателя не всегда позволяет понять мотивы всех изменений текста, сокращений иногда цельных и важных по содержанию фрагментов. Мы можем лишь догадываться о том, что побудило его сделать тот или иной выбор. Диалоги действующих лиц в черновом наброске содержат несколько важнейших линий, которые не будут перенесены в перебеленную часть черного автографа, но являются значимыми для формирования целостного замысла пьесы «14 Красных избушек» и даже, как оказалось, для понимания его взаимосвязи с другими произведениями, написанными в тот же период.

Сравнение текстов черного наброска и черного автографа, а также обнаруженный набросок с началом неизвестной пьесы, о котором мы уже говорили при сравнении списков действующих лиц, позволяет понять причину удаления из черного автографа нескольких фрагментов пьесы.

Рассмотрим сокращение небольшого фрагмента, который не был перенесен из черного наброска в черновой автограф. Сначала Платонов выбирает тему, не раз проговариваемую в черновиках: Хоз и Суенита, их любовь, их взаимодействие — как рассудок и природа. Первоначальные характеристики Суениты очень различаются, но при этом довольно однозначны: в одном наброске это молодая девушка, а в другом — мать семерых детей. Но Платонов останавливает свой выбор на героине, которая еще не приземленно-телесна, но и не юношески свободна. В ней — молодой женщине, уже имеющей ребенка, больше души, она только учится жить рационально, сразу же сталкиваясь с разумностью, рациональностью Хоза, который, наоборот, хотел бы научиться жить сердцем. На листе с набросками подряд написаны две фразы: «Хоз [*<нрзб>*] Суениту и жалел ее, что исчезнет в мире, вместе с нею, последняя прелесть, надежда и идея», ниже с вертикальной чертой посередине: «Интеллект / обаяние жизни» (л. 201). Над записью писатель долго размышлял: она украшена неторопливо нарисованным узором. В ключе этого размышления Платонов рассказывает о своей пьесе, а его рассказ зафиксирован в донесении в НКВД: «В основном она связана с главной идеей “Ювенильского моря” *<sic>*: незнание и непонимание природы, преувеличенное представление о месте человека в ней и о “покорении” природы ведет не только к практическим ошибкам, но и к философскому пессимизму (так говорил автор, передаю сокращенно, но точно)»⁴.

Но уже в черновом наброске писатель, еще не включив в действие Суениту, приступает к основной теме своего труда — сохранению тех, кому посвящено было его творчество: «Приветствующий Деятель (*по французски*). Глубокоуважаемые господа! В моем лице вас приветствует вся республика, все ее высшие сознательные слои... *<...>* Хоз (*по русски*). Но нижние, нижние! На что мне ваши высшие — я сам высший! (л. 190); «Хоз. Где ваши нижние слои, [*предъявляй / покажите конкретно. Я вас спрашиваю, / Я требую / Ну знаю, ну конечно знаю*]» (л. 192; фрагмент не дописан). После некоторых сомнений тема «нижних слоев» в черновом наброске снимается.

Основательные переработки последующих фрагментов были продолжены в том же ключе. Во втором действии Платонов возвращается к теме «нижних слоев» и раскрывает ее, обозначая до конца свою писательскую позицию:

Суенита. Они наверно думают про людей так (встает в сених и декламирует):

А вы на земле проживете,
Как черви земные живут —
Ни сказки про вас не расскажут,
Ни песни про вас не споют!

А я думаю, что когда нибудь земные черви сами запоют, раз о них петь *[не хотят]* некому. Черви же, это люди бедняки: факт! Это мы!

Хоз. Именно так, девочка. Вас в кружке этому учат?

Суенита. Нет. Наоборот: я сама догадалась.

В беловик этот фрагмент стихотворения М. Горького «Легенда о Марко» не переписывается. На каком этапе работы он снимается, неизвестно. Но сама тема «нижних слоев» была сконцентрирована и вынесена на самое бесспорное место — в заглавие пьесы. Отказываясь от названия «Суенита», в набросках (л. 204) под заголовком «Четырнадцать Красных избушек. Комедия. Рукопись» Платонов еще размышляет об основной теме произведения в кратких записях: «Хоз – Суенита», «О Хозе и Суените», «О их любви». Но главным героем произведения уже становятся «нижние слои» — «четырнадцать красных избушек».

Таким образом, в сохранившемся черновом наброске определяются контуры окончательного текста. Основательная работа над ним будет писателем продолжена, но уже намечено ее направление. Практически весь текст наброска будет сохранен, некоторые линии продолжены и углублены.

¹ Платонов А. Записные книжки. М., 2006. С. 113.

² Реконструкция чернового автографа пьесы «14 Красных избушек». Статья и публикация Е. Роженцевой // Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М., 2009. Далее цитируется по этому источнику с указанием страниц в тексте статьи.

³ Материалы из Рукописного отдела ИРЛИ. Публикация и примечания Е. Колесниковой // Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. Кн. 3. СПб., 2006.

⁴ Андрей Платонов в документах ОГПУ–НКВД–НКГБ. 1930–1945 // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 852.

Сусуму Нонака (Токио)

ВЗГЛЯД И ГОЛОС: ЕЩЕ РАЗ ОБ «УЛЕ» И «ГОЛОСЕ ОТЦА»

В 2001 г. на платоновской конференции в ИМЛИ мы прочитали доклад о рассказе Платонова «Уля», выделяя мотив отражения и зеркала в данном рассказе¹. Нам казалось, что зеркало и зеркальное отражение не являются типичными мотивами для творческого мира писателя, и данный рассказ, в котором мотив зеркала в образе магических глаз девочки Ули является доминантным, представляет собой некоторое исключение. Однако вопрос состоит в том, что на самом деле Платонову не был чужд данный мотив. Скорее можно сказать, что писатель избегал придавать мотиву зеркала центральное место в своих произведениях, показывая определенное амбивалентное отношение к нему.

В настоящей статье мы еще раз обратимся к этому положению, ставя следующие вопросы: Что такое уклонение от зеркала? Характерно ли оно для Платонова как писателя? Если это так, то какую функцию оно имеет в его творческом мире? При этом мы будем пользоваться теорией психоанализа, в особенности Ж. Лакана, прежде всего его известным понятием стадии зеркала. Кроме «Ули», мы коснемся «Счастливой Москвы» и записных книжек, относящихся к ней («Узник»), некоторых военных рассказов и, наконец, пьесы «Голос отца».

*Что такое уклонение от зеркала?
Характерно ли оно для Платонова?*

Как известно, зеркало является одним из самых универсальных мотивов в мировой литературе и искусстве². Наиболее характерными в этом отношении являются художественные течения от романтизма до экспрессионизма, использующие зеркало главным образом как символ пути к иному миру, с одной стороны, и течения от классицизма до реализма (включая социалистический реализм), использующие его как

модель искусства, задачей которого должно быть точное воспроизведение действительности, с другой стороны. Кроме того, нельзя упускать из виду развитие и усложнение использования зеркала в кино как «искусстве света» в XX в.

Поскольку Платонов жил и писал в историко-литературном контексте первой половины XX в., в котором стекались вышеуказанные разновидности использования мотива зеркала не только в русской, но и в мировой литературе, то невозможно, чтобы он был абсолютно равнодушен к данному мотиву. Однако Платонова нельзя считать писателем, имеющим пристрастие к мотиву зеркала и отражения, какими были, к примеру, Набоков, Олеша и Пруст. В этом отношении, как нам кажется, Платонов был похож на Хармса и Кафку, в произведениях которых намечается амбивалентное отношение к данному мотиву.

Скудность использования Платоновым мотива зеркала заметна как в отношении количества, так и качества. Количественно это легко показать, пользуясь конкордансом или электронными текстами произведений Платонова, имеющимися в Интернете³. Что касается качественного аспекта использования этого мотива, то, разумеется, дело гораздо сложнее. Е. Яблоковым сформулировано положение о «зеркально» симметричной модели пространства в творчестве Платонова. По мнению исследователя, у Платонова доминантой служит модель «зеркально “взаимоотраженных” пространств», например, степь—море / небо («14 Красных избушек»), небо / озеро («Чевенгур»), небо / котлован («Котлован») и т. д.⁴

Придавая серьезное значение интерпретации Яблокова, мы все-таки склонны думать, что Платонов не обращался к зеркалу как к мотиву или модели своих произведений так открыто и ярко, как это представляет исследователь. Рассказ «Уля», в котором доминантой является мотив зеркала, на самом деле находится не в центре, а на периферии творчества Платонова. Явную тематику зеркала в этом рассказе нельзя считать для него типичной⁵.

Однако повторим, что у Платонова не безучастное, а амбивалентное отношение к данному мотиву. В этом отношении мы склонны обратиться к фрейдистскому понятию вытеснения, с тем чтобы объяснить редкое и периферическое появление данного мотива в произведениях писателя. Если говорить о рабочей гипотезе вытеснения зеркала или зеркального образа у Платонова, мы должны также заняться анализом ряда понятий, которые связаны с понятием зеркала в теории психоанализа. В этом отношении самой влиятельной и плодотворной до сих пор считается теория Ж. Лакана о стадии зеркала. Как сам Лакан писал в шутку: «Вот — говорит себе человек в душе — это напоминает об известной истории Лакана, т. е. о стадии зеркала. Что же именно он точно говорил?»⁶

Перечислим заранее, какие понятия мы будем использовать, обращая внимание на точки совпадения творчества Платонова и теории Лакана: расчлененное тело, страх перед двойником, женофобия, гермафродитизм и, наконец, слуховая галлюцинация.

Почему Уля «слепая»?

«Уля» — это рассказ о ребенке, у которого магические глаза, отражающие глубину сердец тех, кто в них вглядывается: «Демьян увидел в далекой глубине

Улиных глаз самого себя, и не такого самого себя, каким он всем казался, а такого, каким он был по правде: с алчной пастью и с лютым взором; скрытая душа Демьяна была явно написана на его лице»⁷. Ошеломленный правдой о себе, он ушел из родного места неизвестно куда. Хотя глаза Ули представляют собой своего рода магическое зеркало, они причиняют девочке несчастье: она сама правды не видит, «в добром видит злое, а в злом доброе». По словам одной старухи, «в самой-то ней вся правда светится, а сама она света не понимает, и ей все обратно кажется. <...> Пускай бы она уж слепая была»⁸. И она действительно слепая в известном смысле слова.

Ассоциация слепоты с магическим зеркалом часто встречается в европейской литературе. Например, в романе Н. Готорна «Алая буква» (1850) героиня Эстер видит не саму себя, а другое лицо в глазах своей дочери Перл, «ребенка преступления». Хотя Перл не слепая в прямом смысле, она такая бесноватая, что даже мать не может общаться с ней по-человечески. Схема разбираемого нами мотива такова: правда отражается в глазах, как в зеркале, с утратой видения того, кому эти глаза принадлежат⁹.

Мотив ослепления как путь к правде встречается и в контексте христианства. Например, в иконописи черный цвет, как правило, является цветом тьмы, бездны ада, но в то же время «темный или черный символизирует и Божественный мрак — Божественный Свет, ярчайший, ослепляющий»¹⁰. В этом контексте слепоту Ули можно интерпретировать как ослепление Божественным Светом правды. Иначе говоря, глаза Ули играют роль магического зеркала постольку, поскольку они лишены видения. Тут подразумевается расхождение взгляда и видения.

Лакан также придает принципиальное значение различию взгляда и видения, указывая на самостоятельную функцию первого в отличие от второго: например, сглаз в человеческом мире и узорные глаза на крыльях некоторых бабочек в природе. Как известно, они не «видят», но оказывают дурное или пугающее воздействие на другие существа, главным образом на врагов. По мнению Лакана, данное влияние взгляда имеет первичное значение для человека, поскольку оно делает его «существом, на которое смотрят в виду мира»¹¹. Что касается зеркала, оно также не видит, но делает человека существом, на которое смотрят.

Известный термин Лакана «стадия зеркала» указывает на стадию в развитии ребенка (6–30 месяцев), начинающего с особенной радостью воспринимать отражение в зеркале как свой собственный образ. Ему приходится «в первый раз отождествлять себя со зрительным гештальтом (Gestalt) собственного тела»¹². Данный гештальт, по замечанию Лакана, служит как «идеальное целое, спасительное имаго (imago)» для ребенка, нуждающегося в координации своих моторных функций¹³. Человек получает свое «воображаемое единство» через зеркальный образ, иначе говоря, через статус «существа, на которое смотрят». Ребенок перед зеркалом видит не просто самого себя, но самого себя, воображаемого увиденным¹⁴.

Что касается слепоты Ули, то можно интерпретировать ее как символику зеркала-взгляда, не видящего, но делающего человека увиденным существом, в результате чего он получает «воображаемое» единство собственного тела. Но если «Уля», как было нами сказано, находится на периферии (или, метафориче-

ски говоря, в подсознании) творчества Платонова, то нельзя считать такое «воображаемое» единство, осуществляемое с помощью стадии зеркала, центральным мотивом для писателя.

В самом деле, у Платонова намного чаще и глубже, чем мотив «воображаемого», или зеркального, единства тела, появляется мотив «расчлененного» тела, одна из важнейших тем теории Лакана.

Почему у Платонова тела расчленены?

Расчлененное тело (*corps morcelé*), другой термин, которому Лакан придает большое значение в своей теории, считается центральным образом, который возникает тогда, когда лишается самоочевидности вышеуказанное воображаемое единство собственного тела, возникающее на стадии зеркала. Следовательно, расчлененное тело можно считать пережитком дозеркальной стадии. В жизни взрослых оно появляется в сновидениях и в искусстве¹⁵. Кроме того, отметим, что расчлененное тело стало широко используемым представлением человека именно в XX в., отличающимся такими новыми явлениями, как тотальные войны, развитие хирургии и изобретение кино.

Что касается Платонова, действительно, данный образ играет в особенности заметную роль в «Счастливой Москве», в которой героиня подвергается ампутации ноги, а также в военных рассказах, в которых изображается много примеров насилия и увечий, наносимых человеческим телам.

Один из самых «платоновских» образов расчлененного тела можно найти в военном рассказе «Одухотворенные люди»:

Он [Поликарпов] увидел свою левую руку, отсеченную осколком мины почти по плечо; эта свободная рука лежала теперь отдельно возле его тела. Из предплечья шла темная кровь, сочась сквозь обрывок рукава кителя. Из среза отсеченной руки тоже еще шла кровь помаленьку. Надо было спешить, потому что жизни осталось немного.

Комиссар Поликарпов взял свою левую руку за кисть и встал на ноги, в гул и свист огня. Он поднял над головой, как знамя, свою отбитую руку, сочащуюся последней кровью жизни, и воскликнул в яростном порыве своего сердца, погибающего за родивший его народ: — Вперед! За Родину, за вас!¹⁶

В записных книжках также можно найти много записей, изображающих расчлененное тело, например: «Стратилат от удара почувствовал хрящ (кусочек мяса) во рту и от голода проглотил его — это было его личное, собственное мясо» (1931–1932)¹⁷.

Мотивированный боем или голодом, образ расчлененного тела имеет непосредственное отношение к агрессивности и эросу. Что касается последнего, заслуживает особенного внимания мотив автоэротизма (*autoerotismus*), т. е. прикосновения к части собственного тела. По утверждению Фрейда, автоэротизм составляет ту первобытную стадию развития либидо человека, после которой он переходит к более зрелой стадии либидо, направленной на другую личность¹⁸. В этом отношении стадия автоэротизма до некоторой степени совпадает со стадией зеркала Лакана, поскольку обе они выражают неуверенность «я»,

нуждающегося в своей целостности и, следовательно, в различении «я» и другого как предмета либидо или любви.

Таким образом, у Платонова тесно связаны амбивалентное отношение к мотиву зеркала и пристрастие к мотиву расчлененного тела. Если у него есть следующая запись: «Мальчик целует свое отображение в стекле» (1934)¹⁹, то она означает, что писатель считает проявление любви к себе с помощью зеркального отражения для самопознания наивным и обманчивым. Нам кажется, что для Платонова гораздо более правдивым и творческим методом было отречение от цельного зеркального образа и возвращение к еще не оформленному, расчлененному телу, которое должно открыть «я» до стадии зеркала.

Почему Платонов боится двойника?

Автопортрет Платонова, нарисованный на одном из рукописных листов пьесы «Голос отца» и, по замечанию Харитоновой, «единственно известный»²⁰, примечателен тем, что это автопортрет в профиль²¹. Левый глаз у него так твердо смотрит вперед, что не возникает впечатления, что Платонов рисует себя в отраженном образе. Он рисует себя буквально со стороны, как своего двойника, делающего вид, что тот не замечает своего «оригинала», наблюдающего за ним.

Что касается мотива двойника у Платонова, то сразу вспоминается его известное письмо 1927 г. к жене, где подробно рассказывается, как он видел своего двойника ночью, что было «не ужас... а нечто более серьезное»: «Лежа в постели, я увидел, как за столом сидел тоже я и, полуулыбаясь, быстро писал. Причем то я, которое писало, ни разу не подняло головы и я не увидел у него своих глаз»²².

Есть у него также запись, имеющая прямое отношение к данному мотиву:

В записную книжку

Это важнейшее!

«Когда я вижу в трамвае человека, похожего на меня, я выхожу вон».

«Я не смотрюсь никогда в зеркало, и у меня нет фотографий».

«Если я замечу, что человек говорит те же слова, что и я, или у него интонация в голосе похожа на мою, у меня начинается тошнота»²³.

Эту запись не следует считать личным наблюдением, относящимся к самому писателю, скорее ее нужно рассматривать как материал для произведений, потому что отдельные предложения включены в кавычки как слова персонажей. Как бы то ни было, эта запись показывает несомненное значение мотива страха перед двойником для Платонова.

Парадоксально, но закономерно сочетается у Платонова второстепенность мотива зеркала с важностью мотива двойника, точнее говоря, страха перед двойником. Здесь обращает на себя внимание возможность сопоставления Платонова с Хармсом и Кафкой, у которых также намечается подобная тенденция: редкое обращение к мотиву зеркала, с одной стороны, и заметная склонность к мотиву двойника, с другой²⁴.

Что касается Платонова, то мотив страха перед двойником особенно усиленно используется в «Счастливой Москве», в том числе в записях, относящихся

ся к «Узнику» как части романа, а также в некоторых военных рассказах. В рассказе «Дерево родины» советский солдат Степан Трофимов встречается с немецким солдатом в лесу:

Чужой штык вдруг показался из-за голых ветвей, и оттуда засветилось бледное незнакомое лицо со странным взглядом, испугавшим Трофимова, потому что это лицо было немного похоже на лицо самого Трофимова и глядело на него с робостью страха. Трофимов с ходу вонзил свой штык вперед, в туловище неприятеля, долгим, затяжным ударом, чтобы враг не очнулся более, и приостановился на месте, давая время своему оружию совершить смерть²⁵.

Видение гитлеровской Германии как двойника советской России, наводящего политический и нравственный страх, между прочим, как-то вырвалось из-под пера Пастернака. Следующий отрывок был вычеркнут цензурой в 1943 г., что показывает, что подобный страх был присущ не только писателям: «Если революционная Россия нуждалась в кривом зеркале, которое исказило бы ее черты гримасой ненависти и непонимания, то вот оно: Германия пошла на его изготовление»²⁶.

Почему речь идет о голосе?

Если мы обратимся к пьесе Платонова «Голос отца», то мы вновь можем обнаружить параллели между творчеством Платонова и теорией Лакана. Это вопрос голоса, или слуховой галлюцинации. У Лакана есть известное понятие «объекта *a* (objet *a*)», важнейшими примерами которого являются грудной сосок, кал, взгляд и голос. Этот странный перечень соответствует четырем основным влечениям (или порывам) (pulsion, drive): оральным, анальным, зрительным (scopic) и призывным (invocatory). Последние составляют, по формулировке Лакана, «тот *монтаж*, с помощью которого пол принимает участие в психической жизни с тем, чтобы соответствовать щелеватой структуре, чем и является структура подсознания»²⁷. Общая черта этих иллюзорных объектов состоит в том, что «они не имеют зеркального образа, иначе говоря, другости (altérité)»²⁸. Другими словами, это остатки «дозеркальной» стадии человека. Они остаются невидимыми для «нормальных» взрослых, однако проявляются как повторяющиеся, субстанционализированное имаго у шизофреников.

Что касается «Голоса отца», то весьма примечательно, что в начале пьесы дана длинная ремарка о «диалоге» героя с его умершим отцом и о том, как исполнять его на сцене. Эта ремарка показывает существенное значение вопроса о голосе для замысла драмы:

В дальнейшем идет диалог между сыном, Яковом, и отцом его, говорящим через сердце Якова, — голосом, однако, того же сына; т. е. Яков говорит, спрашивает и отвечает сам себе; но в голосе сына и отца есть все же разница, хотя эти два голоса и принадлежат одному реальному человеку — Якову...

Играть на сцене «Голос отца» другому актеру не следует, потому что это будет грубой художественной ошибкой, которая придаст сцене мистический оттенок, тогда как эта сцена должна быть совершенно реалистической. Впрочем, может быть, «Голос отца» как раз следует играть другому актеру²⁹.

А. Харитонов подтверждает, что последняя часть данной ремарки («Впрочем...»), показывающая оговорку или нерешительность самого автора, была написана уже на машинописи окончательной редакции³⁰. Вероятно, для Платонова было весьма сложно решить, как определить голос отца по отношению к Якову.

К числу важнейших исследований «Голоса отца» относятся работы Э. Наймана и А. Харитонова, в которых представлены контрастные мнения как по отношению к году написания данной пьесы, так и по отношению к ее политической и философской идее.

По мнению Наймана, «Голос отца» показателен тем, что около 1939 г. Платонов окончательно отрекся от философии Федорова ради сталинской идеологии: «Диалог Якова с голосом его покойного отца изобилует уверениями в вечной сыновней верности и невозможности предательства, но тем не менее пьеса служит знаком того, что воскресение умерших родителей уже не нужно... “Голос отца” изменяет философскому наставнику юности Платонова»³¹.

Однако Харитонов, исправляя предположение Наймана о том, что данная пьеса была написана в 1939 г., относит «основной этап работы писателя над пьесой к концу 1937 — первой половине 1938 г., окончательную же обработку ее текста в связи с подготовкой к публикации — к 1939 г.»³². Такая датировка позволяет исследователю сделать утверждение о том, что Платонов ведет скрытую полемику против принципа «сын за отца не отвечает», предложенного Сталиным в 1937 г., который на практике означал «для каждого из сыновей выбор: отречься от отца или повторить его путь во мрак ГУЛАГа»³³.

Несмотря на вышеуказанную разницу мнений, Найман и Харитонов полностью сходятся в следующем: оба считают безответное «молчание» отца трагическим эпизодом (и финалом первой редакции — об этом дальше), означающим «духовное одиночество героя и его ощущение собственной богооставленности»³⁴.

Однако можно было бы привести и противоположную точку зрения: «молчание» или прекращение голоса отца может означать освобождение Якова от зеркальной иллюзии своего «я», поскольку «голос отца» — это по существу голос того же Якова. Сознательно подражая голосу отца или страдая слуховой галлюцинацией, он все-таки создает голос отца из собственного, он не встречается с «другим» в полном смысле этого слова. В этом отношении прощальное слово «отца» («Ты не изменишь мне никогда, и в этом будет моя вечная жизнь»), высказанное устами Якова, и умерщвляет, и оживляет отца, в чем и состоит освобождение Якова с психоаналитической точки зрения. Но дело в том, что это освобождение нуждается в признании «власти». Это явление милиционера, прибавленное в окончательной редакции. Вопрос о власти, однако, можно и нужно поставить и решить в рамках психоанализа.

Почему появился милиционер?

«Молчание» отца Якова было финалом первой законченной редакции, однако к окончательной редакции была прибавлена новая завершающая сцена, где появился милиционер как судья конфликта между Яковым и служащим, пытающимся выкорчевать могилы, в том числе и могилу отца Якова, чтобы устроить там парк культуры и отдыха. Милиционер поддерживает Якова, защитив-

шего покойников, и разоблачает служащего, оказавшегося только «бывшим» служащим, который занимается своим делом без директивы. Отказав Якову в просьбе отправить служащего «куда-нибудь на пустошь навсегда» или «в тюрьму», милиционер говорит ему успокоительные слова: «Сам износится в своей суете. Чадом изойдет и исчезнет. Ведь не каждый гражданин бывает человеком, товарищ. До свиданья!», чем и кончается сама драма.

Разумеется, и Найман, и Харитонов обращают большое внимание на роль милиционера, явно напоминающего «отца народов». В самом деле, служащий говорит ему: «Я вижу по вашим способностям, что вы не простой милиционер, нечего вводить меня в кажущееся заблуждение». Это слишком явный намек на Сталина. Сравнивая первую редакцию, кончающуюся «молчанием» отца, и окончательную, кончающуюся назидательными словами милиционера, Харитонов приходит к заключению, что образ Якова изменен из-за того, что он принял идеологию власти и покровительство с ее стороны, а «вместе с ними и лживость ее заботы о памяти отцов в душах сыновей»³⁵.

Как уже было сказано, в этом случае также можно привести психоаналитическую точку зрения: милиционер играет роль психоаналитика по отношению к Якову как к пациенту. Другими словами, между ними происходит трансфер (*Übertragung, transfert*), с помощью которого Яков видит знак Отца в милиционере. Обратим внимание на «позитивное не-действие» (*non-agir positif*) милиционера «по направлению к орто-драматизации (*orthodramatisation*) субъективности пациента»³⁶, т. е. Якова. По формулировке Лакана, это роль, которую психоаналитик должен принимать по отношению к пациенту, оказывающему трансфер. Милиционер, отказываясь быть отцом Якова, оставляет ему место для «Имени Отца», которое должен занять не реальный отец, а «Отец вообще» (*Un père*)³⁷.

Также примечательно, что образ милиционера в процессе правки становится более хладнокровным. Как замечает Харитонов, в первоначальном варианте идея задержать служащего принадлежала милиционеру, но потом Платоновым были зачеркнуты следующие слова, которые указывали на непосредственную причастность милиционера к положению Якова: «А то я вас [*служащего*] арестую! Здесь есть человек — он любит своего отца. Кто любит отца, тот любит всех нас, тот любит родину. А вы оскорбили этого человека. (*К Якову*). Простите меня, что я медлю!»³⁸ В результате милиционер стал менее причастным, но более всевидящим судьей, своего рода *deus ex machina*. Как это ни парадоксально, явление такого милиционера придает пьесе такое художественное совершенство и убедительность, какими отличается греческая трагедия.

Вместо заключения

Возможно, читателям настоящей статьи показалось, что мы относимся к писателю, как к больному. Но это не так. Для Лакана безумие составляет необходимое условие человеческого ума. И если у Платонова намечается амбивалентное и интенсивное внимание к таким элементам, как зеркало, расчлененное тело, страх перед двойником, женофобия или слуховые галлюцинации, то это означает его глубокое проникновение в психический и нравственный мир человека.

Как известно, психоанализ относится больше к гуманитарным, чем к естественным наукам, вопреки первоначальному замыслу Фрейда. Сопоставляя теорию Фрейда и Лакана с творчеством Платонова, мы должны обратить внимание не на их влияние, а на актуальность и характерность их проблематики для гуманитарных знаний XX в. Прежде всего это логоцентричность, или вездесущность языка, проникающего повсюду, не только в ум и сознание, но и в подсознание, безумие и телесность человека.

Ни «Уля», ни «Голос отца» не занимают центральное место в творчестве Платонова. Не обладая динамичностью, которая характерна для лучших его произведений, они находятся как бы на периферии его творчества. Но именно их периферийность и дает нам нащупать скрытое уязвимое место писателя, умевшего страдать и терпеть.

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

² См., напр.: *Baltrušaitis J. Le Miroir. Essai sur une légende scientifique, révélations, science-fiction et fallacies.* Paris, 1978.

³ См., напр.: *Симада Йо, Урай Я.* Словарь «Чевенгур[а]». 3 т. Токио, 1996.

⁴ Яблоков Е. Злоключения советской пастушки (Пасторальные мотивы в пьесе А. Платонова «14 Красных избушек») // *Нерегулируемые перекрестки.* М., 2005. С. 150, 158.

⁵ Нонака С. Указ. соч. С. 220.

⁶ *Lacan J. Propos sur la causalité psychique // Ecrits.* Paris: Editions du Seuil, 1966. P. 186.

⁷ Платонов А. Уля // *Платонов А. Собр. соч.:* в 3 т. Т. 3. М., 1985. С. 251.

⁸ Там же. С. 254.

⁹ *Hawthorne N. The Scarlet Letter.* Penguin Books, 1983. P. 86–87.

¹⁰ Языкова И., Игумен Лука (Головков). Богословские основы иконы и иконография // *История иконописи.* М., 2002. С. 16.

¹¹ *Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jaque Lacan.* Book XI. Translated by Alan Sheridan. New York; London, 1981. P. 75.

¹² *Lacan J. L'agressivité en psychanalyse // Ecrits.* P. 113.

¹³ Ibid.

¹⁴ Кстати, можно указать на некоторое совпадение мысли Лакана с замечанием Бахтина о «человеке у зеркала»: «Не я смотрю *изнутри* своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим» (выделено Бахтиным). См.: *Бахтин М.* Человек у зеркала // *Бахтин М. Собр. соч.* Т. 5. М., 1996. С. 71.

¹⁵ *Lacan J. Le stade du miroir comme formateur de la fonction de Je // Ecrits.* P. 97.

¹⁶ Платонов А. Одухотворенные люди // *Платонов А. Собр. соч.:* в 3 т. Т. 3. С. 10.

¹⁷ Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 110.

¹⁸ *Freud S. Psycho-Analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides) // The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* Translated by James Strachey et al. V. XII. London, 1958. P. 60–62.

¹⁹ Платонов А. Записные книжки. С. 148.

²⁰ Харитонов А. Пьеса А.П. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста — история замысла // *Из творческого наследия русских писателей XX века.* М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб., 1995. С. 391.

²¹ Там же. С. 397.

²² Платонов А. «Живя главной жизнью...» С. 671.

²³ Платонов А. Записные книжки. С. 261. Год записи не известен.

²⁴ Надо признать, однако, что и те писатели, у которых есть явное пристрастие к мотиву зеркала, также часто обращаются к мотиву двойника. Мы имеем в виду, например, Олешу, Набокова и Пруста. Но нам кажется, что между данными двумя группами писателей есть некоторая разница в отношении к мотиву двойника. Пока мы оставляем этот вопрос открытым.

²⁵ *Платонов А. Дерево Родины // Платонов А. Одухотворенные люди. Рассказы о войне.* М., 1986. С. 88. Об этом фрагменте рассказа см.: *Спиридонова И. «Внутри войны»* (Поэтика военных рассказов А. Платонова). Петрозаводск, 2005. С. 89–91.

²⁶ *Пастернак Б. Поездка в армию // Пастернак Б. Избранное: в 2 т. Т. 2. С. 299.*

²⁷ *Lacan J. The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. P. 176. Выделено Лаканом.*

²⁸ *Lacan J. Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien // Ecrits. P. 818.* Кстати, здесь также примечательно совпадение Лакана с Бахтиным по отношению к зеркалу и «другости». Оба видят соотношение между ними, но Лакан представляет его как необходимый этап формирования «я», между тем как Бахтин относится к нему как-то негативно, считая его наивным и обманчивым. В этом отношении можно провести некоторую параллель также между Платоновым и Бахтиным.

²⁹ *Платонов А. Голос отца // Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. С. 210.*

³⁰ *Харитонов А. Пьеса А.П. Платонова «Голос отца» («Молчание»).* С. 419.

³¹ *Найман Э. «Из истины не существует выхода» — Андрей Платонов между двух утопий // Russian Studies — Etudes Russes — Russische Forschungen. Ежеквартальник русской философии и культуры. 1994. № 1. С. 136.*

³² *Харитонов А. Пьеса А.П. Платонова «Голос отца» («Молчание»).* С. 398.

³³ Там же. С. 401.

³⁴ Там же. С. 402.

³⁵ Там же. С. 403.

³⁶ *Lacan J. Intervention sur le transfert // Ecrits. P. 226.*

³⁷ *Lacan J. D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose // Ecrits. P. 577.*

³⁸ *Харитонов А. Пьеса А.П. Платонова «Голос отца» («Молчание»).* С. 403, 424.

Ирина Спиридонова (Петрозаводск)

«ВОТ ОН БЕЛЫЙ СВЕТ-ТО?»

(«Умолчания» и «оговорки» в пьесе «Без вести пропавший, или Избушка возле фронта»)

Пространство творчества состоит из ядерных и периферийных произведений. Пьеса 1942 г. «Без вести пропавший, или Избушка возле фронта» (далее в тексте — БВП) относится к последним. Таковой она является в ряду военных произведений (в том же году созданы «Броня» и «Одухотворенные люди») и драматургии (БВП пишет автор «Шарманки», «14 Красных избушек», в будущем — «Ноева ковчега»).

Долгое время все пьесы Платонова были «без вести пропавшими». БВП стала одной из первых, переживших судьбу: опубликована в 1969 г. (Наш современник. № 2) вслед «Голосу отца» и фронтовой драме «Волшебное существо», изданным в 1967-м, — с них началось возвращение в литературу репертуара Платонова-драматурга. Однако, не став событием при первой публикации, БВП в последующие годы все более смещалась из фокуса читательского и исследовательского внимания, пока не затерялась в художественном космосе Платонова. Второй «приход» состоялся в 2006 г., когда был издан свод платоновской драматургии «Ноев ковчег»¹, ставший важным этапом осмысления феномена Платонова. В театральном собрании БВП по хронологии заняла срединное положение, но подтвердила свой «периферийный статус», в отличие, скажем, от «Дураков на периферии» (1928) — первой из ныне известных и последней в списке опубликованных пьес Платонова, которая сразу вошла в число «главных».

Однако периферийность БВП, т. е. нахождение пьесы одновременно «на границе» и «в глубине» творчества, представляет интерес для изучения художественного мира Платонова: его более точной идентификации, выявления семантических и поэтических констант и эволюционных изменений.

В статье начала 1930-х гг. Платонов назвал литературу «Великой Глухой», где оба определения поставлены в сильную позицию: одно открывает, второе завершает двухсловный

текст названия; и все же второе прилагательное, заместив существительное, становится «сущностной» характеристикой. Глухота как субстанциональный дефект искусства слова проистекает из его «оглашённости» и усугублена идеологической «оглушенностью»². В этом контексте всякое творческое усилие и его результат — художественное произведение — есть неудача³ и одновременно необходимый момент познания и одоления убожества человека, природы, культуры. Возможно, поэтому Платонов не делил свои произведения на удачные и неудачные, они все продиктованы нуждой истины: «Если жизнь не удаётся, ее невозможно исправить, прожив заново вторично. Книги тоже следует писать — каждую как единственную, не оставляя надежды в читателе, что новую, будущую книгу автор напишет лучше»⁴.

Известно постоянство Платонова в идеях и идеалах, но меняющийся текст жизни — при онтологической ее сокровенности — требовал творческого обновления, чтобы не стать заложником собственного профессионализма и не оказаться в ситуации машиниста Мальцева, который именно в силу исключительного таланта и профессиональной одержимости не заметил, как ослеп: утратил живую, непосредственную связь с «прекрасным и яростным миром»⁵. У героя произошел невольный подлог «всего белого света» (мира-вне-себя) «воображаемым светом» (миром-в-себе) — опасность, прототипичная для художника⁶. Рассказ «В прекрасном и яростном мире», который может быть прочитан как притча об отношениях искусства и действительности, написан и опубликован в канун войны — в начале 1941-го⁷.

«Писать не талантом, а человечеством, сущностью своею»⁸ — эта установка с полной силой будет реализована Платоновым в произведениях периода Великой Отечественной войны, которая стала для него не *еще одной* войной в долгом списке внутренних и внешних кровавых тяжб России, но *иной* войной — делом жизни, спасением Родины и защитой мира от фашизма: «В нашей войне знаменательно то, что даже человек слабый или ничтожный, даже ребенок, еще не осмысливший мир, обречен на подвиг, на честь и величие»⁹. Эти четыре года стали временем потрясений и открытий. Драматический процесс самоопределения художника, формирования творческой позиции в условиях смертельного поединка народа с фашистскими агрессорами запечатлели записные книжки 1941 — начала 1942 г.: «Я не могу сам воевать, не могу выдумать мину или самолет, но я могу обнадежить все души людей и дать им [жизненную] силу правильного понимания жизни» (ЗК, 218). Через несколько страниц совсем другая по самоощущению и мировосприятию запись: «Жизнь к<a>к тупик, как безысходность, к<a>к невозможность (вспомни вокзалы, евреев эвакуированных и пр.)... Особое состояние — живешь, а нельзя, не под силу, как будто прешь против горы, оседающей на тебя» (ЗК, 219). Еще через несколько страниц следует размышление, в котором формулируется «точка зрения» художника: «Очень важно. Каждый, естественно, хочет найти лишь одну сторону дела, реш<a>ющее звено, чтобы исполнить все дело, — так экономней и для мысли, и для усилий. Нужны же все стороны дела. Именно поэтому принцип организации всего, как ни труден для исполнения этот принцип, есть высший принцип и единственное искусство практической победы. Этот принцип как бы “сер”, п<отому> ч<то> он труден и суетен, но он — истина (подчеркнуто Платоновым. — И. С.)» (ЗК, 220).

Свое место в творческом поиске художника, пишущего о войне на войне, заняла пьеса БВП. Текстологический анализ Н. В. Корниенко показал, что она завершена в эвакуации в Уфе не позднее мая 1942-го; ее прозаический контекст составили рассказы «Божье дерево», «Дед-солдат», «Рассказ о мертвом старике», «Крестьянин Ягафар» — все они восходят к «эстетике высокого примитива»¹⁰.

Поэтика БВП может быть определена как поэтика надежды. В самые бедственные месяцы народной трагедии Платонов, опираясь на традиции национального фольклора и литературы, ищет художественные формы сопряжения этического и эстетического, реального и идеального, временного и вечного для одоления зла войны («обнадежить все души людей и дать им силу правильного понимания жизни»). В БВП символическим знаком, отсылающим к народной поэтической традиции (прежде всего к волшебной сказке) и литературной (с «персональным» подключением Пушкина, а также претекстов самого Платонова), становится вынесенная в заглавие «избушка» — базовый хронотоп русского мира и хранилище «русского духа» (ср. «Домашний очаг»: «Где ты без своей избы-то и без России проживешь?»). Частотность использования данного концепта в творчестве Платонова 1930–1940-х гг. особенно высока, не раз он вводится в заглавия произведений. Вслед «14 Красным избушкам» Платонов перед войной работал над пьесой «Избушка бабушки»¹¹, в материалах военного времени упоминается рассказ с одноименным названием¹². Ни одна из «избушек» не увидела «белого света» при жизни автора, в числе забракованных и БВП: рукопись возвращена из журнала «Знамя» 11 декабря 1942 г.¹³.

Избушка матери-крестьянки в БВП — конкретно-бытовое, интимно-личное представление Матери-Родины. Прием, который был широко распространен в искусстве военных лет: плакат И.М. Тоидзе «Родина-Мать зовет!» был создан в июне 1941 г. и стал эмблемой Великой Отечественной. Русский мир представляют в пьесе три действующих лица: Марфа Фирсовна — старая крестьянка; Никита, ее сын — красноармеец; прохожий-красноармеец — санитар. «Случайный» персонаж, прохожий-красноармеец, выполняет нетипичную для данного типа платоновского героя (странника) функцию: он не открывает новое смысловое пространство, а подтверждает главное, «корневое», содержание национальной жизни: кровно-духовное родство, осознанное народом перед смертельной угрозой фашизма. Платонов пишет народ-семью в доме Родины.

Идеи «народного бессмертия» и торжества «правого дела» получают в фабуле полную (идеальную) реализацию: все герои русского мира живы, а враг побежден ненасильственно — умом и сердцем матери. Национально-патриотическая тема с началом Великой Отечественной войны была восстановлена в идеологии и искусстве в своей исторической полноте, однако БВП не вписалась в репертуар. Героико-патриотический пафос пьесы оказался «свободен» от советского содержания. Платонов, кажется, вовсе «забыл» в ней о героике революции и социализма. «Субъективизм» художника вновь пошел вразрез с «общим смыслом»¹⁴.

Полное двойное название «Без вести пропавший, или Избушка возле фронта» передает катастрофу начала войны¹⁵, а в контексте платоновского творчества хранит память о трагедии несостоявшейся истории, включая революционный опыт. Тема неизвестного, гибельного существования — ядро платоновской эстетики трагического. Об этом «Чевенгур»: название романа символизирует тем-

ный, так и не открывшийся человеку смысл (имя) жизни; художественный код начала «Есть ветхие опушки...» имеет в подтексте закрепленную сюжетом рифму «Есть ветхие избушки...», восходящую к пушкинскому поэтическому лексикону¹⁶; хронотопическая модель представляет «без вести пропавшее» прошлое и неродившееся будущее.

Второе название «Избушка возле фронта» корреспондирует с «14 Красными избушками», есть и фабульные совпадения: в «14 Красных избушках» показана, по сути, фронтовая колхозная жизнь-битва — жизнь, организованная по милитаристской логике, что трагически ослабляет ее в вечном единоборстве со смертью.

В записной книжке Платонова 1941–1942 гг. есть безымянный сюжет (обозначен «Начало важнейшего рассказа»), подчеркнуто автором), корреспондирующий с тематикой пьесы и реализующий ее трагический потенциал:

Стоял старый дом: в доме стол, в столе среди рухляди брошюра с маленькой статьей умершего инженера, умершего от заброшенности, неустроенности и отчаяния — как всюду, как традиционно, — а в статье этой лежал секрет победы его страдающей родины над врагом человечества.

Никто этого не знал... (ЗК, 219)

Платонов подает сюжет как типичный («как всюду, как традиционно»). Одновременно общечеловеческую трагедию отвержения гения временем и средой он конкретизирует и сводит в трагический узел противоречий советской истории: истребление инакомыслия (в том числе творческого, личностного начала) в масштабах всей страны и всех сфер человеческой жизни, которое достигло апогея в предвоенные годы, и «роковое» начало Отечественной войны. Сюжет имеет автобиографическую подоплеку: отвергнутые произведения писателя Платонова и проигнорированные изобретения инженера Платонова, арест сына в 1938 г., без вести пропавшего на долгие страшные месяцы сначала в тюрьмах, затем в лагерях¹⁷. Личный опыт «заброшенности, неустроенности и отчаяния» — фрагмент биографии народа и страны. Сразу вслед наброску «важнейшего рассказа» идет размышление, которое не оставляет сомнений, что Платонов видел онтологическую связь событий внутренней и внешней истории: «Зло въяве, наружи — это только то, что у нас есть внутри. Это наши же извержения, чтобы мы исцелились» (ЗК, 219).

«Начало важнейшего рассказа», столь органично «срастающееся» с названием пьесы, составит трагический пролог (и подтекст) одного из самых известных платоновских рассказов «вечной памяти славы» — «Броня»¹⁸. Пометы Платонова на машинописи рассказа указывают, что он был написан в Уфе и завершен летом 1942 г.¹⁹ (т. е. приблизительно в то же время, что и БВП). Общим для пьесы и рассказа является топос «избушки». В БВП избушка матери в силу единства места (и времени) действия получает семантическое расширение и становится универсальным хронотопом «войны и мира». В «Броне» избушка в Курской области — это сданная фашистам малая родина, где спрятаны расчеты чудо-металла («секрет победы») — главная цель и мотивация героического рейда персонажей в тыл врага. Добраться туда можно, только разделив судьбу страдающего народа и родной земли.

В «Броне» доминирует героический пафос, а его главный герой военный инженер Саввин персонифицирует патриотизм. Но имплицитно, в «оговорках» (О. Меерсон), приведенный выше сюжет из записной книжки присутствует в рассказе. На вопрос героя-рассказчика: «Где же она, *ваша победа?*» — Саввин ответил: «*Она спит в одной избушке, в Курской области, там я схоронил в бумаге десять лет работы*» (здесь и далее курсив в цитатах мой. — И. С.)» (ЗК). Причины, по которым «схоронено» изобретение Саввина и «страдающая родина» осталась без «секрета победы», в рассказе умалчиваются, главным в сюжете становится «героическая компенсация»: герой восполняет отсутствующую броню своим сердцем.

Война — зона зла, смерти. В произведениях А. Платонова всегда много смерти, военные произведения не стали исключением. Безвестной героической смертью солдата Степана Трофимова завершается рассказ «Божье дерево» («Дерево Родины») (написан к августу 1941 г.). Первый и сразу рукопашный бой, ранение, немецкий застенок — такова военная судьба главного героя. Очнувшись в «тыловой немецкой тюрьме», которой оказалась при ближайшем рассмотрении «колхозная силосная башня» (трагическая ирония Отечественной войны), Степан Трофимов приготовился к схватке с врагом: «Трофимов не хотел зря жить и томиться; он любил, чтобы от его жизни был смысл, равно как от доброй земли бывает урожай. Он сел на холодный пол и затих против железной двери в ожидании врага»²⁰. Это окончание рассказа при первой публикации в сборнике «Под небесами Родины» (1942), где в силу редакторской правки (сокращения сюжета) герой остается «вечно живым».

В сборнике «Броня» (1943) «Дерево Родины» имеет другой финал, отражающий авторскую волю, в котором явственнее звучит трагический обертон: «Дверь отворилась, и в помещение вошел неприятель. Трофимов сразу бросился на него всею тяжестью своего тела, и оба они долго потом врукопашную умерщвляли один другого, пока Трофимов не задушил врага насмерть. Но немец еще раньше своей смерти пронзил живот русского коротким палашом, и Трофимов постепенно истек кровью, и жизнь его миновала вся»²¹. Воинский долг солдатом героически исполнен, но «жизнь его миновала вся». В авторском варианте машинописного текста глагол «миновала» стоял изначально (был напечатан), а затем повторно вписан от руки²².

Из фронтового блокнота Платонова:

Оч<ень> важно.

Смерть. Кладбище убитых на войне. И встает к жизни то, что должно быть, но не свершено: творчество, работа, подвиги, любовь, вся картина жизни несбывшейся, и что было бы, если бы она сбылась. Изображается то, что в сущности убито — не одни тела. <...> ...лучший мир, чем действительный: вот что погибает на войне, — там убита возможность прогресса (ЗК, 231).

В БВП Платонов создает другую художественную модель: «лучший мир, чем действительный», выстраданный народом на этой войне, в котором торжествуют память, любовь, добро, правда, надежда. Поэтической эмблемой надежды стали строки К. Симонова: «Жди меня, и я вернусь всем смертям назло...» В рассказе Платонова «Домашний очаг» уцелевшие жители, старики и дети, возвращаются в сожженную немцами деревню. Для тех из них, чьи близкие

пропали без вести, домашний очаг остался единственным местом возможной встречи: «И на войне смерти-то на всех не достанется: которые и живыми вернутся...» В рукописи есть пояснение автора: «Народ шел от врага к своему родному жилищу и к своему хлебу, чтобы снова продолжать неоконченную жизнь, всегда исполненную верной надежды»²³.

Ход событий в БВП подтверждает «верную надежду» крестьянской матери: сын вернулся, хоть и поврежденный, но живой. Никита объясняет, почему так долго пропадал безвестно: «А я немножко в разведке заблудился, там и подранили меня. Пришлось у партизан пожить» (232). Такое начало военной солдатской судьбы за пределами художественного мира не сулило ничего хорошего. Официальное отношение к пропавшим без вести и их семьям было крайне настороженным. После появления указа № 270 «Ни шагу назад» (во время отступления наших войск летом 1942 г. к Сталинграду) их могли приравнивать (и приравнивали) к дезертирам и предателям²⁴. Об этом «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына.

Трагическая тема в БВП получает в фабульном развитии идиллически-комическое разрешение. Первые сцены воспринимаются как драматизированный (в буквальном и переносном смысле) вариант сюжета «Божьего дерева»: мать-крестьянка осталась без сына-защитника, и в ее избушку пришли фашисты. Далее идет победно-героическое и одновременно сказочно-благополучное завершение батальной коллизии в «избушке возле фронта»: сын с прохожим-красноармейцем пришел к матери на побывку, а враг самоуничтожился. Однако трагическое потаенно остается в сюжете, свернутое до риторических фигур, «оговорок» и «проговоров».

Можно говорить не только о внешней, но и о внутренней цензуре в произведениях писателя военного времени. В записных книжках Платонова есть замыслы других пьес, фокусирующих трагедию войны. Это пьеса о тыловой жизни, о расчеловечивании людей: «Вагон 5899 — (Пьеса). Клавка, фельдшер, Ив<ан> Мироныч Раздорский и пр. — Плачут, что «мало» едят, истерики, — грязная пена людей. Обжорство, вне очереди, а сами тюр<емные> служащие, кухарки и т. д. Оч<снь> важно — совершенно автоматические люди — еда, тепло, покой, порядок, эгоизм. С такими можно делать что угодно (ЗК, 217)²⁵. Другой замысел — о будущем: «“После войны” — пьеса. Замороженных воскресают — и снова они сражаются, но их уничтожают вновь: две смерти они переживают» (ЗК, 229). В этих набросках обозначена трагедия «вечной войны» и прослеживается связь с «Шарманкой», «Котлованом», «14 Красными избушками» — с поэтикой трагифарса, с авторским разочарованием в социальном человеке, являющем звериное и автоматическое и теряющем человеческое. Но эти замыслы остались невоплощенными.

Отбор материала — начало всякого художественного произведения. Платонов пишет жене с фронта 3 октября 1943 г.: «Здесь для меня люди ближе. И я, склонный к привязанности, люблю здесь людей. Русский солдат для меня святыня, и здесь я вижу его непосредственно. *Только позже, если буду жив, я опишу его*»²⁶. В другом, от 11 августа того же года, признается: «Временами я тут (на фронте. — И. С.) заболеваю каким-то психическим расстройством: оно заключается в том, что голова моя начинает самостоятельно думать какие-то ненужные бредовые мысли, и я не могу овладеть своим сознанием...»²⁷

В ситуации Отечественной войны Платонов не обо всем мог и не всегда считал себя вправе писать (писать *сейчас*), но и не писать не мог. В рабочих тетрадах он много размышляет об этической необходимости, в которую поставлен художник, пишущий «внутри войны». Однако этическая необходимость не отменила творческую установку запечатлеть «истину действительности», но породила особый механизм взаимоотношений *героической правды* и *трагической истины* в художественной структуре военных произведений. Невеселое итоговое размышление писателя о творчестве: «Отношение слов — жертва обществу за понимание. Природа, суть — единословие, вскрик»²⁸.

Выделим ряд «особых» речевых сюжетов в БВП.

Разговор Марфы Фирсовны с прохожим-красноармейцем открывают мотивы разлуки и смерти. Причина названа: «От немца всем разлука вышла» (221). И хотя виной «всеобщей разлуки» заявлен «немец», материнский протест против подлости войны разворачивается в обвинение всему белому свету: «Кто вернется домой из разлуки, а кто уже навсегда там без силы, без мочи останется!» (222). Память живых о погибших не является для матери утешением. «А что ж убитому-то станется с того, с одного поминания?! Он весь разбитый, покалеченный лежит, и кости его в прах распадаются, для него весь свет потух — какая ему радость, что живые живут!» — это обвинение своему миру и всем живым от лица сгинувшего на войне сына. Напряженный диалог между ними происходит и по поводу того, как понимать народное должествование в Отечественной войне «смертью смерть поправить». Прохожий-красноармеец принимает его к героическому, жертвенному исполнению: «За народную добрую жизнь нашему брату, красноармейцу, приходится смертью сполна уплачивать» (ср. рассуждение солдата в рассказе «Домашний очаг»: «Мы присягу давали умереть, когда нужно, если весь свет не будет таким, какой он должен быть для нас, для всех людей...»). Марфа Фетисовна полагает, что это «дурная» логика: «Сам красноармеец, а все дурной!» (222). У героини своя, материнская, правда, она требует абсолютного и безусловного (истинного) осуществления заповеди «смертью смерть поправить». В противном случае народная жизнь будет опустошена, осирочена: «Да на что ж народу тогда и жизнь, если за нее молодые да самые лучшие смерть принимают!.. На что мне, старой, белый свет, коли мой сын там на голой земле глаза свои навеки закрыл!» (222). С материнской точки зрения, нет оправдания войне, вину за которую несут все.

Важную роль в «потаенном» сюжете играет монолог матери, который звучит после ухода прохожего-красноармейца. Не видя исполнения народом *истинно должного*, героиня принимает решение сама «сыскать без вести пропавших» и разобраться с врагом. Немец-враг в речи матери представлен национально значимыми мотивами воли, разгула, разбоя, в силу чего получает «домашний образ»: «Я сама найду управу на врага — ишь развольничался, разгулялся как! Людей убивает, избы палит, урожай в поле остался!» (225). Данные характеристики амбивалентны, в подтексте они представляют русский антимир, оборотную сторону национальной идеи «воли вольной». Эти коннотации закреплены «песенным эпизодом».

В текст пьесы введена казацкая, ставшая всенародной песня. Ее поет сын Никита, возвращаясь в избушку матери с войны на побывку. Собственно из содержания известной песни в БВП оставлен двустрочный рефрен «Любо, брат-

цы, любо, / Любо, братцы, жить!» с его энергетикой жизнелюбия. В песне Никиты звучат две главные темы Отечественной войны: священной любви к Родине и священной ненависти к врагу, которые опоясывают начальные строки припева. Тема смерти выведена за звучащий текст, она остается в подтексте любви-жалости: «...Жалко только Родину, мать-Россию / родную, / Матушку-старушку да избушку / без меня». В источнике, при огромном количестве вариантов, смысл этих строк никогда не менялся и посвящены они, в первую очередь, *вольной жизни*, с которой жалко расставаться лирическому герою: «Жалко только волюшки / во широком полюшке» (вариант: «Жалко только воли / во широком поле»), «Жалко мать-старушку / да буланого коня». Финал припева в БВП: «Нам бы только немца поскорее / размозжить!..» — заменил также неизбежное в народной песне: «С нашим атаманом не приходится / тужить...» Песня, сложенная казаками в XVIII в.²⁹, сопровождала два века отечественной истории с ее внутренними и мировыми разломами. В Гражданскую войну ее пели белые и красные, бандиты и эмигранты, и каждый пел о себе, судьбе, Родине, жизни, смерти, воле. В лихолетье Гражданской песня получила новую историческую прописку: кровавое сражение белой казачьей конницы генерала Павлова и Первой конной армии Буденного в январе 1920 г. на берегу р. Маныч. Переложенная на украинский язык, «Любо, братці, любо» гремела в армии батьки Махно. В 1942 г. на экраны вышел историко-революционный фильм «Александр Пархоменко» (режиссер Л. Луков), где песня «...С нашим атаманом не приходится тужить» в исполнении Бориса Чиркова звучала как любимая песня Нестора Махно. Этот пласт смыслов «вырывается» из-под перепева героя БВП. Его имя, Никита, вкупе с отчеством героини, Марфа Фирсовна, отсылают к рассказу Платонова «Река Потудань», в котором главный герой Никита Фирсов возвращается домой с Гражданской войны.

В поиске собственной вины, почему «белый свет» — «пожар», героиня прозревает, что валяла дурака: «Что я! <...> Иль уж я не мать, что сына родила, а он без вести у меня пропал!.. Да как же я это проглядела да позволила, чтоб стало в жизни мученье такое!.. <...> Как я не уследила!.. Цельный век хлеб работала да сына растила, а про себя думала, что я дура, а есть другие умные, которые всем заведуют, — пусть они за меня думают. Вот они и думали вместо меня. Вот он белый свет-то? Пожар!..» (225–226). Прозрение героини корреспондирует со сном-откровением Макара Ганнушкина об «ученейшем человеке» из рассказа «Усомнившийся Макар»: «Лицо ученейшего человека было освещено заревом дальнейшей массовой жизни, что расстилалась под ним вдаль, а глаза были страшны и мертвы от нахождения на высоте и слишком далекого взора. Научный молчал, а Макар лежал во сне и тосковал. — Что мне делать в жизни, чтоб я себе и другим был нужен?»³⁰. Марфа Фирсовна, как многие платоновские персонажи, через страдание выходит из инертного существования, из сна сознания («про себя думала, что я дура»), чтобы своим сердцем и умом «поправить» безумную историю.

«Дураками» в пьесе предстают еще два персонажа. Прохожему-красноармейцу, который оправдывает смерть сына-воина во имя матери-Родины, Марфа Фирсовна возражает: «Сам красноармеец, а все дурной!» (222). Третьим оказывается немецкий солдат-разведчик Гуго:

Прохожий-красноармеец (к Гуго). А ты не мертвый, что ль?

Гуго. Нет. Убивать будешь?

Прохожий-красноармеец. Сейчас, сам видишь, некогда. Сын к матери на побывку приехал. Лежи, дурак (232).

В парадоксальном платоновском мире, как в волшебной сказке, «дурак» имеет положительные коннотации: это знак того, что в человеке чувство жизни не убито умом (идеей). В том же комическом диалоге ранее выясняется, что Гуго «живой», а не «мертвый», как должно врагу-агрессору. Впрочем, немецкий солдат Гуго к этому времени еще «не свой человек», но уже и не враг.

Собираясь на войну, чтобы навести на белом свете порядок: разыскать всех без вести пропавших и «управиться» с врагом, — Марфа Фирсовна берет с собой топор (символ народного возмездия). Реплика: «Марфа Фирсовна берет топор и собирается покинуть избу...» (226). Но материнская рука в пьесе Платонова и на фашистов не поднимется. В пьесе даны ее словесные поединки с немецкими разведчиками, кульминационный момент сопровождается следующей реплика: «Марфа Фирсовна (хватая топор со стола и со страшной силой вонзая его в древесину стола). Мой сын там! Как ты смеешь мне говорить такое, чтоб я русских тебе показала!.. Чего ты грозишь, чего ты пугаешь меня, голодная вошь! Ты думаешь — весь свет запугал, так и я на колени стану перед тобой? Тут конец света тебе будет!» (228).

Во всех военных произведениях Платонова мать остается хранительницей мира. Даже словом Марфа Фирсовна не столько воюет, сколько воспитывает врага. Героиня пытается вразумить немецкого унтер-офицера Франца, оживить в нем человека, напоминая о матери. При этом вновь возникает тема немца-«разбойника» и выстраивается зеркально-симметричное отражение противоположающихся сторон: по ту и эту сторону мировой войны горюют матери, теряющие детей: «Жалко... Сейчас сын у нее разбойник, а тогда [после войны] покойник будет, и сама она побираться к нам придет. Вот и вся война ваша. Какое же у матери утешение?» (229).

По ходу действия героиня из матери одного сына превращается в мать трех сыновей, выступает в функции «матери человеческой». Изначально Марфа Фирсовна утверждает, что ей нужен только ее сын («Мне сынов других не надо, мне мой один нужен!»). Затем крестьянка принимает в свое сердце прохожего-красноармейца. Прощаются они как родные люди. Мать просит солдата без вести не пропадать, прохожий-красноармеец отвечает: «Есть, мамаша, без вести не пропадать!» — и обещает вернуться. Это в зоне читательского ожидания: мать солдата и его боевой товарищ (по сути — кровный брат) признают свое родство. Как «оговорка» воспринимается обращение героини «сынчик», адресованное врагу — немецкому солдату Гуго (имя героя, видимо уменьшительное от Иоганн, напоминает младенческий лепет «гу», «агу»): «Голос Марфы Фирсовны. Прощай... Ложись, сынок, на пол: бежать-то уж не успеешь» (231). Этому «родственному» обращению к врагу, символическому «усыновлению», предшествует эпизод, когда опамятававшийся в общении с русской матерью немец-солдат убивает командира-фашиста, который вместе с фюрером обманул его и привел «в смерть» (эпизод соотносится с сюжетом антифашистского рассказа «По небу полуночи»).

В русской избушке Гуго проходит своеобразный обряд инициации: умирает фашист — рождается человек. В пределах одного финального эпизода Гуго именуется сначала «сыном» (Марфа Фирсовна), потом «дураком» (прохожий-красноармеец). Заключительная сцена напоминает о сказке. В избушке русской матери-крестьянки собрались три сына, из которых младший, подкидыш войны немец Гуго, «вовсе был дурак». Однако эта идиллия оказывается драматически хрупкой. Старшим снова надо идти на войну, и что делать с младшим, «усыновленным» врагом, когда «пожаром» охвачен «весь белый свет» и смерть нависла над русским миром. Финальная дилемма, которую не могут решить герои и автор, возвращает в историческую реальность³¹.

Платоновская концепция литературы Отечественной войны как «службы вечной славы и вечной памяти — всех мертвых и всех живых» расходилась с официальной идеологией даже по вопросу «вечной славы», в том числе в трактовке понятий *подвиг, герой, народ*. «Оговорки» в БВП размыкают границу «свое — чужое» и актуализируют онтологические проблемы человеческого существования. Лексическим маркером общечеловеческой проблематики стало заветное, с детства знакомое и много говорящее русскому сердцу и уму слово «избушка», этимология которого свидетельствует о языковом родстве и взаимовлиянии германской и славянской культур, о неделимости «белого света»³².

Пьеса БВП, сама попытка соединить в художественном пространстве произведения реальное и идеальное, а в пафосном решении дать сплав трагического, героического, комического и идиллического явилась необходимым этапом в становлении эстетики писателя периода Великой Отечественной войны, она заняла свое место в решении сквозной и главной темы всего творчества Платонова — «взыскания погибших». Рассказ с одноименным названием будет написан в следующем 1943 г. Один из центральных эпизодов этого рассказа — покаяние матери на могиле погибших детей — восходит к монологу матери без вести пропавшего сына в первой военной пьесе Платонова.

¹ Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. Далее в тексте пьеса БВП цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

² Платонов А. Великая Глухая // Платонов А. Возвращение. М., 1989. С. 176.

³ Проводя аналогию с Великим Немым — кинематографом, Платонов подчеркивает, что по преодолении временного технического недостатка — беззвучности — «этот условный образ теперь превратился в безусловный, хотя кино и заговорило» (Там же).

⁴ Платонов А. «Сущий рай» (По поводу романа Р. Олдингтона «Сущий рай») // Платонов А. Размышления читателя. М., 1980. С. 181.

⁵ Знак слепоты в портрете Мальцева появляется много раньше эпизода с молнией — еще в экспозиции — как сигнал ложности его *всевидения*: «...глаза Александра Васильевича глядели вперед отвлеченно, как пустые, но я знал, что он видел ими всю дорогу впереди и всю природу...» (Платонов А. В прекрасном и яростном мире (Машинист Мальцев) // Платонов А. Че-Че-О. Воронеж, 1999. С. 493). В символическом развороте сюжета мотив лжезрения тождествен глухоте оглашённости. Данный смысловой параллелизм закреплен «фактически» (работающий на паровозе — «профессиональный глухой», оглушенный и поглощенный машиной) и фабульно (в кульминационном эпизоде Мальцев и его помощник ослеплены / оглушены грозой и паровозом): «Паровоз с воем пробивался вперед, в смутный, душный мрак — в щель света, создаваемую лобовым прожектором. <...> Что это было? — спро-

сил я у кочегара. — Молния, — сказал он. <...> Я не видел, — сказал Мальцев и снова обратился лицом наружу. <...> Я тоже усомнился, что это была молния. — А гром где? — спросил я. — Гром мы проехали, — объяснил кочегар» (Там же. С. 496).

⁶ В нарративе многократно разомкнута граница между «художником» и «машинистом»: «Он вел состав с отважной уверенностью великого мастера, с сосредоточенностью вдохновенного артиста, вобравшего весь внешний мир в свое внутреннее переживание и поэтому властвующего над ним» (Там же. С. 493). И далее — «искусство вождения», «тайна его таланта» и т. д.

⁷ В 1941 г. произведение было опубликовано дважды под разными названиями, обе публикации сокращенные: «Александр Мальцев» (30 дней. № 2) и «Воображаемый свет» (Дружные ребята. № 3).

⁸ *Платонов А.* Деревянное растение. Из записных книжек 1927–1950 // *Огонек.* 1989. № 33. С. 15.

⁹ *Платонов А.* Записные книжки: материалы к биографии. М., 2000. С. 280. Далее ссылка на это издание дается в тексте статьи с указанием названия источника (ЗК) и страницы.

¹⁰ *Корниенко Н.* Примечания // *Платонов А.* Ноев ковчег. С. 448.

¹¹ Там же.

¹² Редакция «Знамени» в 1943 г. отклонила рассказы «Размышления офицера», «Избушка бабушки», «Вся жизнь»: поступили 18/IX, а уже 21/IX сданы в архив неопубликованных рукописей (РГАЛИ, ф. 618, оп. 12, ед. хр. 53). Рассказ вновь появляется среди планов по составу книги «Вся жизнь» (РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 99, л. 17, 19–22), но сборник ждала та же участь.

¹³ Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М., 2009. С. 425.

¹⁴ Из выступления ответственного редактора «Знамени» Е. Михайловой на заседании Президиума СП СССР 4 декабря 1943 г.: «...своеобразие не должно идти в разрез с подлинными фактами жизни, с ее закономерностями, с ее общим значением, общим смыслом, потому что иначе может начать работать субъективизм, что иногда и бывает у Андрея Платонова» (Архив А.П. Платонова. С. 426).

¹⁵ Всего безвозвратные потери РККА за всю войну составили: 8668,4 тыс. человек, из них без вести пропало: 3396,4 тыс. человек (Гриф секретности снят. Потери Вооруженных сил СССР в войнах, боевых действиях и военных конфликтах. М., 1993. С. 129–130). Это данные официальной военной статистики, итоговые и, очевидно, неполные. Самые большие потери в армии и среди мирного населения пришлось на начальные месяцы поражений и отступления.

¹⁶ Подробнее см.: *Корниенко Н.* Повествование Платонова: «автор» и «имплицитный читатель» в свете текстологии // *Sprache und Erzählhaltung bei Andrei Platonov.* Bern, 1998. P. 195–197.

¹⁷ Семейная трагедия Андрея Платонова (К истории следствия по делу Платона Платонова) // Архив А.П. Платонова. С. 620–660.

¹⁸ Первая публикация «Брони» (сокращенный вариант) — Красная звезда. 1942. 5 сент., вторая — Знамя. 1942. № 10. Рассказ войдет в авторский сборник «Рассказов о Родине» (1943) и даст название другому — «Броня. Рассказы» (1943).

¹⁹ РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 38, л. 1.

²⁰ *Платонов А.* Дерево родины // *Платонов А.* Под небесами Родины. Уфа, 1942. С. 32.

²¹ *Платонов А.* Дерево родины // *Платонов А.* Броня: рассказы. М., 1943. С. 89.

²² РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 37, л. 29.

²³ РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 51, л. 9.

²⁴ Только в 1991 г. военнотружущих, без вести пропавших в период Великой Отечественной войны, официально признали павшими на полях сражений (Гриф секретности снят. С. 131).

²⁵ Мотив озверения главный и в наброске рассказа из тыловой жизни: «Рассказ “Зимовка в Уфе” — об эвакуации, озверелости и пр.» (ЗК, 220).

²⁶ Архив А.П. Платонова. С. 560.

²⁷ Там же. С. 559.

²⁸ РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 99, л. 25.

²⁹ Происхождение песни чаще всего связывают с героической обороной донскими казаками во главе с полковником М.И. Платовым каравана при урочище р. Каллах на Черногрязском шляхе от орды нагайцев в 1774 г.

³⁰ Платонов А. Усомнившийся Макар // Платонов А. Возвращение. М., 1989. С. 166.

³¹ Из военного дневника писателя: «Партизаны поймали немца. Немца обучили, перевоспитали, привязались к нему. Потом, по обстановке и крайней нужде, немца пришлось расстрелять. И вот пришлось расстрелять своего “воспитанника” — это была драма самая страшная из всей войны для людей» (ЗК, 272).

³² Изба, праслав. *jъstьba. Версии заимствования: из герм. *stuba («теплое помещение, баня»); др.-исл. *stofa («баня с печью»); ром. *exîŭfa («баня»). Принимая во внимание германское краткое u, можно считать объяснение из древненемецкого более правдоподобным (Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. Т. 2. М., 1986. С. 120–121).

Елена Колесникова (Санкт-Петербург)

ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ЗАМЫСЛА НЕЗАВЕРШЕННОЙ ПЬЕСЫ «ВЗЫСКАНИЕ ПОГИБШИХ»

Драматургия Платонова традиционно считается «несценичной». С гораздо большим рвением режиссеры берутся за театральные постановки его прозы. Как правило, драмы Платонова настолько нагружены контекстными и мистериальными отсылками, что гораздо полнее воспринимаются неспешным читателем, чем зрителем. Подобный жанровый тип русской «драматургии для чтения» хорошо известен со времен пушкинской трагедии «Борис Годунов».

Под названием «Взыскание погибших» в РО ИРЛИ хранится черновой отрывок (ф. 780, ед. хр. 1, л. 1), в котором обозначены время сюжетного действия (май 31-го — лето 32 годов), тема («в плену империализма»), сделана одна афористичная ремарка-шутка и приведены три списка действующих лиц. Пьеса под таким заглавием неизвестна. В годы войны появится одноименный рассказ, содержание и персонажи которого, однако, никак не перекликаются с обозначенными в этом наброске. Среди исследователей возникал вопрос о целях использования драматического жанра для тех произведений, которые писались изначально «в стол», т. е. не мыслились автором даже напечатанными, а не только воплощенными сценически¹.

Впервые анализируемый отрывок был опубликован в 2004 г.² Однако его публикация ограничивалась минимальным комментаторским сопровождением, не дающим ключ к расшифровке замысла.

Из-за чрезвычайной краткости набросков к незавершенной пьесе содержательный диапазон задуманного произведения остается непонятным и может быть реконструирован лишь гипотетически. Однако рассмотрение поэтики заглавия, включение в анализ реального исторического комментария и выявление персонажной типологии путем анализа списка дей-

ствующих лиц помогут прояснить некоторые идейно-тематические и художественные тенденции замысла пьесы.

Можно предположить наличие у нее традиционного для платоновских пьес свойства «непостановочности», поскольку не обозначено ни одного действия. Те элементы текста, которые сопутствуют зарождению замысла, являясь его генеративным ядром, можно считать ключевыми и смыслопорождающими. Это открывает возможность рассматривать структурно-содержательную соизмеримость предлагаемых незавершенных отрывков Платонова с завершенной пьесой «14 Красных избушек».

Писатель начинает произведение с выбора заглавия, объявления темы и обозначения действующих лиц. Заглавие показывает, что формула «Взыскание погибших», использованная в названии известного военного рассказа писателя и восходящая к именованию богородичной иконы, живет в сознании и творчески осмысливается Платоновым уже в начале 1930-х гг. Один из чудотворных списков иконы с таким названием с 1640 г. находился в Дивногорском мужском Успенском монастыре близ села Коротояк Острогужского района Воронежской губернии, и, несомненно, Платонов был хорошо знаком с ее историей. Согласно преданию, она попала в Россию, в Дивы (или Дивные горы) в конце XV в. В ее честь был заложен Дивногорский монастырь в живописном месте слияния рек Дона и Тихой Сосны. Местное предание гласит, что по молитве этой иконе в 1831 г. свирепствовавшая в окрестностях обители холера отступила. Только после усердного общего моления и крестного хода эпидемии в этих местах прекращались также и в 1847 и 1848 гг.

Таким образом, выражение «взыскание погибших» исконно означало «спасение погибших», т. е. икона была последним прибежищем для гибнущих духовно либо телесно. К ней обращались как при личных душевных или бытовых тяготах, так и при массовых бедствиях — эпидемиях, засухе, голоде. Высокий пафосно-драматический накал, заложенный в названии будущей пьесы, задавал определенные жанровые и сюжетные горизонты ожидания, а проблематика замысла возводилась на сакрально-мистериальный уровень.

Немногочисленные ремарки и обозначения персонажей задают тематический диапазон — от онтологического и политического («В плену империализма. Всяком»³) до частного, поддерживаемого указаниями на семейно-родственные и дружеские связи (муж, жена, товарищ).

Поскольку наброски к будущей пьесе почти не содержат никаких комментариев, пейзажных, интерьерных, портретных или психологических описаний, развернутых ремарок и пр., основным характерологическим признаком являются номинации действующих лиц, через которые и выявляется типология персонажей. Эти номинации являются разнообразными качественными обозначениями героев будущей пьесы — политико-географическими, профессиональными, социальными, родовыми, психофизиологическими. Если выделять персонажей, встречающихся во всех трех списках и, следовательно, являющихся наиболее значимыми для будущего замысла, то это — военные высоких и низких чинов, некий военный специалист-профессионал (летчик-инженер), европеец и европейка, идиот, семейно-дружеский круг: жена Мерклина, Комякин, товарищ Мерклина.

Можно предположить, что персонажи «Мерклин Ефрем Исаевич с женой и товарищем Комякиным» и некто «Евгения Андреевна Пенкина», не обозначен-

ные статусно-профессионально, но зато имеющие полные формы именования — фамилию, имя, отчество, — поддерживали мотив устойчивых семейно-дружеских связей и функционально предназначались для уравнивания других, не закрепленных в родственной системе координат героев. Это подчеркивает наличие в замысле различных уровней погружения в жизнь общества — от масштабного-континентального (Европеец) и профессионально-статусного (Генерал, Солдат) до частного (муж, жена, товарищ). И в этом видятся основы замысла сюжета произведения, содержащего как социально-ориентированные компоненты, так и экзистенциально-личные. Этот диалектический принцип частного и общего Платонов разовьет в статье «Пушкин наш товарищ» (1937). Наряду с мировой историей для него, как и для Пушкина, равнозначно существует история личности, частного человека, не менее значимая и драматичная.

Если проследить путь изменений в именовании персонажей от первого списка к третьему, то наблюдается движение от абстрактных и эмоционально нейтрально окрашенных к более конкретным и оценочно более проявленным номинациям. Например, вместо Европейца, Генерала, Адъютанта из первого списка во втором, путем контаминации этих именовании, появляются Европейский Офицер и Европейский Солдат. Вместо «Пленного красноармейца» из первого и второго списков в третьем формируется более развернутая номинация: «Советский воздушный инженер (пленник) — летчик». К указанному в первом и втором списках обозначению действующего лица «Петров, идиот» в третьем добавляется определение «русский». Слово сочетание «русский идиот» уводит читателя / зрителя от излишне буквальных ассоциаций с литературными прототипами (идиот из одноименного романа Ф. Достоевского и юродивый Николка из трагедии «Борис Годунов» А. Пушкина) и сближается с фольклорным словосочетанием «русский дурак», которое при этом получает дополнительные коннотации, вытекающие из определения понятия «идиот». Наделенный свойствами идиотии (от греч. *idioteia* — невежество) персонаж, вероятно, будет обладать какими-то из особенностей данного психофизиологического отклонения, характеризующегося почти полным отсутствием речи и мышления, неспособностью к осмысленной деятельности. Таким образом, в ходе движения замысла от первого списка к третьему происходило накопление свойств ранее упомянутых персонажей путем их контаминации.

Круг действующих лиц становится все более маркирован либо социально-статусными, либо психофизическими оценочными характеристиками. В каждом из названных персонажей преобладает свойство недостаточности чего-либо: ума — Идиот, голоса — Немой, свободы — Пленный. Палитра перечисленных качеств создает атмосферу общей ущербности и неблагополучия. Характерно, что при всем несходстве состава персонажей в трех списках фрагмента незавершенной пьесы в каждом из них неизменно присутствует Немой. Это дает основание думать, что мотив немоты, невозможности высказаться был для писателя весьма значимым в проблематике произведения и, возможно, актуализировал его личные ощущения того времени⁴. Кроме того, данный персонаж находится в русле пушкинской традиции изображения «безмолвствующего народа» как неотъемлемой части художественного мира будущей пьесы и, следовательно, авторской оценки изображаемого.

При минимальной информативности наброска особую значимость обретает точное указание сюжетного времени: май 1931 — лето 1932 гг. и тема: «В плену империализма». Что за «плен» имеется в виду, ведь Первая мировая война давно позади? Обозначенные хронологические реалии и упоминание таких персонажей, как Европеец и Европейка, отсылают к современному сюжетному времени, нагнетанию новой предвоенной ситуации, связанной с противостоянием стран из-за мирового экономического кризиса 1929–1932 гг.

Рукописи отражают лексически политический фон эпохи, который изобилует эмоционально-экспрессивными оценками действий западных держав. Так, в газете «Правда» за 3 декабря 1930 г. читаем: «В ответ на объявление антисоветской войны каждый завод в странах капитала будет превращен в окоп Гражданской войны... Трудящиеся массы нашей страны уже вынесли свой приговор вредителям и интервентам, меньшевикам и социал-фашистам. Всякая попытка напасть на Страну Советов разобьется о стальную стену десятков миллионов. Российская контрреволюция и интервенты были разбиты вдребезги в первую интервенцию и выброшены за борт Страны Советов вместе со своими лакеями — меньшевиками. Вторая интервенция может стоить им головы. Вторая попытка войны против Советского Союза будет началом конца капитализма».

Это время Великой депрессии, которая воспринималась мировым сообществом как катастрофа. На конференции банкиров в Вашингтоне в 1930 г. один из английских финансистов Андерсен обозначил восприятие происходящего как нечто апокалиптическое, выходящее за рамки экономики или политики: «Мы безмерно богаты в отношении нашего материального состояния, — заявил он, — но мы все страдаем. Страдаем мы не потому, что нам не хватает пищи или одежды, не потому, что товары дороги, но потому, что склады наши забиты дешевыми товарами, которых никто не покупает, наши гавани заполнены кораблями, которых никто не фрахтует, а рабочие наши везде и всюду ходят в поисках работы. Что-то выпало из механизма нашей цивилизованной жизни»⁵. Финансовый банковский коллапс сопровождался кризисом перепроизводства промышленных товаров, к этому присоединился аграрный кризис. Многие сотни и тысячи капиталистических предприятий, концернов и банков прекратили платежи по обязательствам и объявили свое банкротство. Предпринимались шаги по противодействию глобальному бедствию, направленные преимущественно в сторону государственной монополизации экономики, сходные по своим тенденциям с национализацией и коллективизацией. Традиционным выходом из экономического коллапса всегда была война. Для ее психологического обоснования нужно было сформировать определенное устойчивое общественное мнение. «Поиски врага» для западных держав облегчало правовое состояние советского общества 1930-х гг. и ничем не прикрытый государственный экономический диктат. Одним из способов противостояния разразившемуся экономическому кризису стали поиски виновных в нем, в числе которых были шумные антисоветские кампании против «советского демпинга» и применения «принудительного труда», что делало советский экспорт более дешевым. 30 декабря 1930 г. в «Правде» приводится следующее сообщение ТАСС: «Нью-Йорк. 1 декабря. В статье, опубликованной в органе нефтяных кругов “Петролеум Уорлด์”, Детердинг обвиняет Советский союз в “демпинге” нефти, причем утверждает, что этот демпинг имеет целью “разорить

мир”. “Как долго, — заявляет Детердинг, — будет мир еще терпеть эту гноющую рану на своем теле!”»

Интересно, что среди эпитетов советского строя встречается и «красный империализм». Советская пресса, в свою очередь, вступила в идеологическую борьбу и также не жалела эпитетов в адрес капиталистических недругов. Отсюда — почти военная лексика в газетных статьях. Вероятно, потому Платонов и формулирует главную тему своего замысла в виде выражения, вмещающего в себя сочетание прямого и метафорического понятий: «в плену империализма».

Составить в своем представлении объективную картину о происходящем вокруг СССР для советских людей было нелегко. Развитие советской экономики этого периода и правда делало значительные успехи. За неполные три пятилетки было построено 8900 предприятий союзного значения: Днепрогэс (1932), Магнитогорский и Кузнецкий металлургические комбинаты (1932), три тракторных завода (Сталинградский — 1930, Харьковский — 1931, Челябинский — 1933), заводы сельскохозяйственного машиностроения в г. Ростове-на-Дону (Ростсельмаш, 1930) и комбайностроения в г. Запорожье («Коммунар»), Уральский и Ново-Краматорский машиностроительные заводы, Кузнецкий угольный бассейн (Кузбасс), Московский и Горьковский автомобильные заводы, Московский метрополитен, Беломорско-Балтийский канал, канал Москва—Волга и многие оборонные предприятия. Рост промышленного производства в 1930-е гг. в среднем составлял 15–18% в год.

Бесспорно, что во многом эти успехи были достигнуты за счет применения бесплатной рабочей силы заключенных. Еще 7 апреля 1930 г., практически одновременно с созданием Управления исправительно-трудовых лагерей ОГПУ (с октября 1930 г. — ГУЛАГ), вышло постановление СНК СССР «Об утверждении положения об исправительно-трудовых лагерях». Этим постановлением открывалась 30-летняя история регулирования принудительного труда в стране. Сельское хозяйство в СССР воспринималось как придаточное звено и сырьевая база для промышленности. Советская пресса нагнетала истерию относительно «вредителей» и «шпионов», существование которых оправдывало наличие лагерей. Литература обслуживала идею. Так, в упомянутом выше номере «Правды» печаталось стихотворение А. Безыменского с характерным для общего милитаристского лексического фона заглавием — «Мобилизация», с присущим тому времени разоблачительным пафосом:

Война объявлена. Священная война.
О, годы натиска и стройки величавой!
Мобилизация давно проведена,
И наши армии в боях покрыты славой.

Однако необходимо отметить, что западная пресса была столь же воинственна: с целью оздоровления экономики во всем мире все более популярными становились мобилизационные модели развития, особый тип административно-политического и хозяйственного управления при помощи диктата и террора в отношении несогласных. Либеральный реформизм к 1930-м гг. в Европе не был доминирующим течением. Общее число безработных в мире в этот же период достигло 30 миллионов человек. СССР не составлял исключения из общемиро-

вого контекста. Негативное воздействие кризиса на советское хозяйство было усугублено экономической политикой ВКП(б), в руководстве которой преобладали радикальные воззрения Сталина. Европа объявила экономический бойкот и блокаду СССР. Для неокрепшей советской экономики это был тяжелый удар, и внутренняя идеологическая пропаганда давала соответствующую оценку сложившейся ситуации в терминологии, близкой к военной.

20 октября 1930 г. Совнарком СССР принял постановление «Об экономических взаимоотношениях со странами, устанавливающими особый ограничительный режим для торговли с СССР». Это постановление предусматривало сокращение закупок в таких странах, ограниченное использование их морского тоннажа и другие меры. Мир раскололся на противостоящие остро конфликтующие стороны. Вероятно, отсюда в набросках Платонова столько следов почти военного противостояния и милитаристской проблематики.

В докладе на VI съезде Советов 12 марта 1931 г. председатель Совета Народных Комиссаров СССР В. Молотов определил позицию государства по вопросу внешнеэкономических отношений: удельный вес СССР в мировом экспорте составляет всего 1,9%, а в балансе отдельных стран ввоз из СССР в 1929 г. составлял всего от 0,5 до 2,6%. Таким образом, по его мнению, экспорт СССР не мог служить причиной экономических затруднений, которые испытывали эти страны⁶. VI съезд Советов СССР вынес резолюцию, в которой отмечалось, что кампании против СССР подтверждают предположение о подготовке империалистических сил к прямой вооруженной интервенции против Советского Союза.

О том, что военную угрозу для СССР со стороны объединенного мирового сообщества современники Платонова воспринимали как реальную, свидетельствуют строки из известной «Истории дипломатии»: «Что вопрос об интервенции вполне определенно ставился империалистами, показали происходившие в СССР в течение 1929–1932 гг. процессы вредителей, шпионов и диверсантов: шахтинское дело, процесс «промпартии»... дело СВУ (петлюровской шпионско-вредительской организации), дело вредителей и шпионов из числа служащих концессионной компании “Лена — Гольдфильде”, процесс меньшевиков и др. Эти процессы установили, что реакционно-империалистические круги некоторых капиталистических стран готовили к весне 1930 г. военную интервенцию против СССР. Затем этот срок был перенесен на 1931 г. В качестве своей наемной агентуры империалисты использовали не только белогвардейцев-эмигрантов, но и внутренних врагов советского народа, изменников троцкистов и бухаринцев»⁷.

Для Платонова обращение к заявленной проблематике не было новым. Упоминание в третьем списке набросков к «Взысканию...» таких персонажей, как Суенита-европейка и Бенедикт Эндвад свидетельствует о связи данного текста с пьесой «14 Красных избушек», время формирования замысла которой совпадает с сюжетным временем «Взыскания погибших» — 1931–1932 гг. Трактовка «Избушек» как псы «о голоде периода коллективизации» с учетом рассматриваемых рукописных набросков может быть поставлена в более широкий и универсальный контекст. Голод советских деревень — для Платонова не только следствие коллективизации, но в большей мере — следствие мировой империалистической осады и шире — тотального метафизического неблагополучия.

В начале 1930-х гг. решался вопрос о вступлении СССР в Лигу Наций, международную организацию, учрежденную в 1919 г. и имевшую своей целью развитие сотрудничества между народами, а также гарантию мира и безопасности. Напряженные отношения, многочисленные провокации и локальные конфликты внутри Лиги Наций, которые она была призвана разрешать (что делала не всегда успешно), вероятно, и побудили Платонова сделать остроумную, близкую к афоризму запись на одном из листов рукописи: «Что человечество должно быть одной семьей, — это выдумал несемейный человек или холостой»⁸. СССР вступил в Лигу Наций в 1934 г.

Тем интереснее образы платоновских европейцев. Иностранные герои пьес Платонова не являются носителями и отражением общих конфликтных тенденций западных стран по отношению к СССР, доминирующих в 1930-е гг. Напротив, они с глубоким пиететом относятся к советским людям, «делающим счастье и истину», пытаясь постичь их «ударную душу» («Шарманка»), измерить «светосилу той зари, которую они якобы зажгли» («14 Красных избушек»). В рассматриваемых драматических отрывках также отсутствуют всякие намеки на открытое противостояние европейских героев представителям советской страны, несмотря на то, что в одной из ремарок обозначена тема «в плену империализма». Отсюда следует, что герои-европейцы в пьесах не являются миссионерами своих держав, а скорее их отщепенцами, постигшими некую истину о социалистическом преимуществе.

Подобный мотив любопытствующего, инспектирующего либо «перевоспитывающегося» иностранца был устойчивым в советской литературе 1930-х гг.: иностранцы М. Зощенко из одноименного рассказа 1928 г., Мистер Твистер, главный герой известного детского стихотворения, написанного в 1933 г. С. Маршаком, одна из масочных ипостасей Воланда М. Булгакова и др. А. Жолковский охарактеризовал «гостевой» мотив еще и как сатирический прием: «За официально приемлемой критикой “буржуазной морали” в противовес отечественной слышится эзоповская сатира на “наши” недостатки: на катастрофическое медицинское обслуживание à la Земляника (у которого больные “все как мухи выздоравливают”, Гоголь) и на низкий культурный уровень рассказчика, рисующего жизнь мировой элиты по собственному образу и подобию»⁹. Платонов, безусловно, широко использует этот прием. Но авторская позиция не сводится ни к скрытой критике социалистической действительности, ни к критике самих иностранцев. Иностранные персонажи пьес «14 Красных избушек» и замысла «Взыскание погибших» прибывают в Советский Союз во время все более осложняющейся внешнеполитической ситуации. Они, сохраняя стереотипный комизм, вызванный лексическими казусами и попаданием в нелепые положения, в то же время способны «свежим взглядом» оценить происходящее в стране с особым общественным укладом, явить желание понаблюдать и постичь необычное устройство душ советских людей. И, несмотря на обманутые ожидания, они разочаровываются не столько в советском общественном устройстве, сколько вместе с местными обитателями убеждаются в более универсальном несовершенстве мира. Об этом же свидетельствует, как уже говорилось выше, само заглавие предполагавшегося нового драматического произведения: с точки зрения Платонова, «погибшими» являются не просто терпящие голод, но прежде всего пребывающие в несовершенном обустроенном мире.

Об отсутствии в системе оппозиции (герой-антагонист), о равенстве всех героев перед бедствием говорят одинаковые эмоционально значимые определения неблагополучия как советских персонажей, так и иностранцев (например, «Генрих Ож — европейский солдат... безработный», «Советский воздушный инженер (пленник) — летчик»¹⁰).

Во фрагментах к пьесе «Взыскание погибших» не обозначены никакие действия, поэтому невозможно говорить о сюжете, поступках и характерах персонажей, в том числе и иностранцев. Но заметно смещение проблемных акцентов от конкретных героев в сторону общего неблагополучия мироустройства, равно гибельных как для иностранцев, так и для советских граждан. Эти особенности персонажной системы определяют характер конфликта, который строился бы, скорее всего, не на столкновении героя и антагониста, а на столкновении человеческих представлений о норме жизни с уродливой реальностью. При такой расстановке художественных акцентов драматический сюжет обретает трагедийное наполнение.

Конфликт, таким образом, не есть производное привнесенных автором сюжетных хитросплетений, а присутствует имплицитно в созданном Платоновым художественном мире пьесы, что обеспечивает предельную объективность изображения.

Учитывая отсутствие в тексте речи персонажей, на этом творческом этапе работы над рукописью уместно говорить об обнаженной авторской позиции, которая выражается в проекции заглавия на типажи персонажей. Хронологическое соседство и близость проблематики рассматриваемых отрывков с пьесой «14 Красных избушек» позволяет допустить сходство в структурной организации будущего текста. По-видимому, по аналогии с завершённой драмой, где отсутствует последовательно развивающееся сценическое действие, предполагалось выстроить и структуру новой пьесы. Движущий стержень в «14 Красных избушках» — жизнь как таковая, со всеми нелепостями своего времени, но тем не менее представленная «самотеком», без авторского диктата, раскрывающаяся в свободно сменяющихся друг друга сценах.

Заглавия пьес Платонова соотносятся с их содержанием и как рамочные компоненты несут в себе прямую авторскую оценку произведений. Среди символических смыслообразующих элементов заглавий Платонова важную роль играло цветообозначение. Если в 1920 г. идеологически маркированная номинация «красный» для Платонова имела однозначно положительные коннотации, то после «Чевенгура» и «Котлована» она получает иное наполнение. Показателен прежний идеологический акцент данной цветовой номинации — в пьесе «14 Красных избушек» она по-прежнему лишена всего своего многообразия значений в русском языке, но знак меняется на противоположный, «красный» цвет начинает олицетворять народную трагедию «красного» пути.

Сакральное словосочетание «Взыскание погибших», означающее последнюю надежду всех отчаявшихся, в равной степени охватывает всех заявленных в списках персонажей и задает повествованию трагическую модальность. Обозначенное время действия по фактам истории включает в контекст замысла эпические ситуации — голод, коллективизация, подступающая мировая война, одинаково страшные для всех без исключения людей. Пьеса задумана в рамках историко-философской жанровой разновидности драматургии, восходя-

щей к пушкинской традиции. Подобный жанровый аспект присутствовал и в «14 Красных избушках».

В свое время В. Белинский, говоря об особенностях трагедии «Борис Годунов», заметил, что русская история отличается от истории европейских государств преобладанием в ней эпического начала над началом драматическим. А потому «Борис Годунов» — «совсем не драма, а... эпическая поэма в разговорной форме»¹¹.

Вслед за автором «Бориса Годунова» Платонов «создает свободную жанровую форму, внутренние законы которой определяются новым характером отношений между произведением и внеэстетической действительностью — воплощением естественного движения жизни во внутренне завершенном саморазвитии произведения»¹².

Логика развития характеров будущей пьесы должна была подчиниться известным историческим обстоятельствам и сообразно им раскрывать сюжет задуманной драмы. Пьесы Платонова динамичны менее других его произведений. Но апелляция к читательским горизонтам восприятия в сочетании с естественной логикой обозначенных характеров и типажей создает эффект гипертекста, способного разрастаться дополнительными проблемно-тематическими изводами, не нарушая при этом авторских установок, четко обозначенных им, начиная с заглавия.

Эпичность как видовой признак литературы в замысле Платонова сливается с содержательными признаками эпоса, подразумевающей изображение всенародно значимых событий, представленных с точки зрения всего народа. Правда, национальное понятие «народ» в контексте его творчества расширяется до общемирового. Вероятно, использование жанра, максимально дающего «высказаться» различным слоям общества, отвечало внутренним потребностям автора в наиболее объективном отражении действительности и, возможно, этим объясняется выбор драматической формы для «непроходимых» с точки зрения цензуры произведений.

Рассмотренный рукописный набросок уточняет не только авторскую позицию, но и особую жанрово-родовую специфику пьес начала 1930-х гг., которые предстают не исторически злободневными произведениями, направленными лишь против крайностей социалистического строя, но вневременными эпическими трагедиями, отражающими глубинное несовершенство мира.

Рассмотренное в главе взаимодействие завершенных и незавершенных, предназначенных и не предназначенных для публикации произведений, исторического и литературного контекстов создает новый уровень понимания творческого наследия и жизненного целеполагания писателя.

¹ В частности, этот вопрос прозвучал 23 сентября 2009 г. в выступлении М. Кох (Франция) на Международной Платоновской конференции в ИМЛИ.

² Творчество Андрея Платонова: исследования и материалы. Кн. 3. СПб., 2004.

³ Платонов А. Взыскание погибших // РО ИРЛИ, ф. 780, ед. хр. 1, л. 1.

⁴ Разгромная критика рассказа «Усомнившийся Макар» в 1929 г., отказ в том же году издательства «Федерация» печатать роман «Чевенгур», непечатание повести «Котлован»; критика повести «Впрок» (1931–1932) и пр.

-
- ⁵ История дипломатии от Древнего мира до наших дней. Т. 3. М.; Л., 1945. С. 409.
- ⁶ Съезды Советов СССР в постановлениях и резолюциях. М., 1939.
- ⁷ История дипломатии от Древнего мира до наших дней. Т. 3. С. 410.
- ⁸ РО ИРЛИ, ф. 780, ед. хр. 1, л. 1–1 об.
- ⁹ Жолковский А. Михаил Зощенко: поэтика недоверия. М., 1999.
- ¹⁰ Платонов А. Взыскание погибших // РО ИРЛИ, ф. 780, ед. хр. 1, л. 1 об.
- ¹¹ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 7. М., 1953–1959. С. 55.
- ¹² Гаврильченко О. «Борис Годунов» А.С. Пушкина: родовая и жанровая специфика // Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2009. С. 20.

Тамара Никонова (Воронеж)

ПЛАТОНОВСКИЙ МИФ О ПУШКИНЕ

(Литературно-критические статьи 1930-х гг.
и пьеса «Ученик Лицея»)

Миф и мифопоэтика в последние десятилетия хорошо освоены, и это избавляет от необходимости восстанавливать так называемую «историю вопроса». Обозначим лишь отдельные положения, имеющие отношение к предмету нашего разговора. Первобытный миф был космогоничен, принципиально целостен, восходил к некоей иерархической системе, упорядочивавшей Вселенную. Миф в культуре не столь масштабен, но неизменно сохраняет общенародную значимость, ориентирован на уже освоенный «мир». М. Элиаде замечает, что для человека нового времени это «наш мир», тот, в котором мы живем. И хотя цивилизационный процесс ведет к выравниванию нашего существования, его «культурные контексты» все же значительно различаются¹. Национальные особенности мифа, попавшего в поле творческого видения художника, усиливаются временем их актуализации, исторической конкретикой, авторским истолкованием исходных смыслов. Однако это не художническое своеволие. Изначально свойственный мифу мирозидательный масштаб *сакрализует* длящуюся историю, укрупняя конкретные события, соотнося их с общенародными потребностями.

Пушкинская тема и пушкинский миф занимают особое место в русской национальной культуре. С одной стороны, Пушкин — это «наше все», по словам А. Григорьева², с другой — действительно лишь *наше*, ибо известно, что Пушкин не принадлежит к числу тех русских писателей, воздействие которых на мировой литературный процесс было столь же бесспорным, как, например, всеми признаваемое влияние Достоевского или Толстого. И потому пушкинский миф особенно важен в национальном осознании и отечественной истории. Потребность в Пушкине в кризисные для русского национального сознания периоды нашей истории лишний раз подтверждает справедливость определения А. Григорьева. Пушкин-

ский миф, даже инициированный властью, как это было в 1937 г. в СССР, получая нередко гипертрофированные формы и масштабы, все-таки по-своему осваивается «коллективным бессознательным» в те моменты, когда возникает в нем насущная потребность.

Как и всякий миф, пушкинский зависим от времени его истолкования. Гибель поэта актуализировала мысль о заговоре верхов (черни, правительства). Кульминацией такого хрестоматийного для XIX в. восприятия стало стихотворение М. Лермонтова «Смерть Поэта», истолковывавшее образ поэта-жертвы как образ борца с любой несправедливостью.

Смена популярных общественных идей в конце XIX столетия существенно сместила акценты и в восприятии поэта. Достоевский в 1880 г., вслед за Гоголем, обозначает Пушкина как «единственное проявление русского духа»³. Пушкин осознается как миф, наполняется отчетливым провиденциальным смыслом: «Пушкин приходит как раз в самом начале правильного самосознания нашего, едва лишь начавшегося и зародившегося в обществе нашем после целого столетия с петровской реформы, и появление его сильно способствует освещению темной дороги нашей новым направляющим светом. В этом-то смысле Пушкин есть пророчество и указание»⁴.

Ф. Достоевский очень точно сформулировал назначение и место Пушкина — «в самом начале правильного самосознания нашего». Несмотря на то что очерк прозвучал на заседании Общества любителей российской словесности, менее всего в нем речь шла о проблемах литературно-критических. Как мы помним, именно в 1880-е гг. начиналась трудная для русской общественной жизни эпоха не только переоценки народного характера, но и смены приоритетных моделей поведения, осмысления национального пути России. В таком контексте фигура Пушкина универсализировалась, поэт получал высокий статус пророка, указывавшего истинный путь национального развития. «Пророчество и указание» Пушкина Достоевский видит не в протесте и бунте героя-романтика, а в возвращении к «народному разуму». Пушкинский тип «несчастливого скитальца по родной земле», пусть и искренне страдающего («о потерянной где-то и кем-то правде», но не умеющего понять, что «правда прежде всего внутри его самого», для Достоевского терял привлекательность в силу того, что «несчастный скиталец» «в своей земле сам не свой»⁵, что он «слыхал и об родных идеалах, но им не верит». И не случайно для Достоевского в таких героях мало романтического. «...В этих мировых страдальцах так много подчас лакейства духовного!»⁶ — заметит он ниже, характеризуя Онегина. Поэтому его ответ на один из «проклятых вопросов» русской жизни, «указанный» Пушкиным, лежит не в плоскости социального деяния, а нравственного поиска: «“Смирись, гордый человек, и прежде всего смири свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве”, вот это решение по народной правде и народному разуму»⁷.

Что вывод Достоевского существенно обгонял время, покажет литература Серебряного века, подхватившая народоцентристскую, в целом привычную для русской интеллигенции, традицию. Ей понадобился *свой* Пушкин, в соответствии с изменившимся, говоря современным языком, «кодом культурной коммуникации», в духе персонализма XX в. И если Достоевский предлагал выйти за личностные пределы в народную правду и разум, то Серебряный век, при-

знав за личностью статус творца новой реальности, существенно сократил концептуальное поле мифа, по сути дела заменив пушкинский *миф* пушкинским *текстом* в современном его понимании: *мой Пушкин* (В. Брюсова, М. Цветаевой и др.).

К 1930-м гг. идеи и потенции развития, заложенные литературой переходной эпохи, были исчерпаны, национальное сознание не могло не испытывать потребности в обновлении духовного арсенала для осмысления новых жизненных реалий. Обновление прежней мифологии, создание новой жизненной составляющей русской литературы как в советской стране, так и в эмиграции. Пушкинский миф был в очередной раз ею востребован, и в весьма различных формах. Более внешние формы он обрел в СССР, где широко и шумно отметили столетие со дня гибели поэта в 1937 г., актуализировав тему поэта-жертвы, борца с самодержавной властью. Русская эмиграция осознала потребность в пушкинском мифе как символе утраченной родины. Несмотря на явные идеологические расхождения, очевидно, что потребность в пушкинском слове, пушкинском взгляде на русского человека, на мир вокруг него была одинаково острой как в России, под именем РСФСР только что прошедшей через годы коллективизации, так и в русском «рассеянии», переживавшем свои кризисы и потери.

Платоновский миф о Пушкине складывался на фоне исторических перемен, сакральность которых не требует доказательств. «Великий перелом» коллективизации состоял в борьбе с мужиком, «народом». Русской интеллигенции, истинно отстаивавшей интересы обездоленного крестьянина, предстояло не только, как и прежде, осмыслить происходящее, но и лично участвовать в этом процессе, иногда не только словом художника и пропагандиста. После коллективизации строительство социализма в отдельно взятой стране было продолжено годами репрессий, захватившими уже и советскую интеллигенцию.

Не входя в обсуждение процессов «перевооружения» литературы и литературной науки в годы «большого террора», коснемся советского пушкинского мифа. Он не мог не быть связанным с мифом об идеальном герое, заданном литературной критикой 1930-х гг. перечислением необходимых черт. «Нормализованный» работник советской литературы (используем слово, найденное пролеткультовцами еще в 1920-е гг.) должен был отражать «правильный» взгляд не только на современность, но и на всю историю человечества. Наставляя советского писателя, М. Горький писал в статье «О социалистическом реализме»: «Для того чтоб ядовитая, каторжная мерзость прошлого была хорошо освещена и понята, необходимо развить в себе умение смотреть на него с высоты достижений настоящего, с высоты великих целей будущего».

С декабря 1935 г., когда было принято постановление ЦИК СССР об утверждении Пушкинской комиссии, проходившие по всей стране мероприятия демонстрировали всенародный интерес к поэту, реализуя одно из положений передовой статьи газеты «Правда» от 17 декабря 1935 г., утверждавшей, что «в подготовке к историческому празднику советской культуры примет участие вся страна»⁸.

Директивный тон руководства культурой превращал сам процесс творения в ремесло, приравнивал перо не только к штыку, но и «к выплавке стали». В таком идеологическом и предельно социализированном контексте даже справед-

ливые мысли и идеи утрачивали свой исходный смысл, наполняясь содержанием, свойственным эпохе.

Второе основополагающее понятие, которое должно было быть пересмотренным, чтобы стать фундаментом нового мировоззрения, — народ в советском понимании. На словах не отрицая необходимости изучать народную культуру, народное творчество, советские идеологи заменили народ массой, а народное творчество — мнением организованного большинства.

Может показаться, что хроника пушкинских дней в СССР, опубликованная по горячим следам, создает картину официальных торжеств, в которой важно не содержание, а количество «мероприятий». Но за, казалось бы, анекдотическими сообщениями о написании, например, художниками из Торжка картины «Приезд Пушкина в трактир Пожарского», просматривается и более глубокий смысл. Массовое сознание осваивало и «присваивало» Пушкина, и это был хорошо организованный процесс. Однозначно отрицать его значение нельзя уже по одному тому, что он был в нашей истории и в нем участвовали такие художники, как Платонов⁹. Его статьи о Пушкине в известной степени были инициированы юбилейной кампанией, но не могли не отражать истинную платоновскую позицию. А она с неизбежностью вступала в противоречие с набором тех идей, которые были заложены организаторами в самом ходе празднования юбилея.

Главное событие происходило в Большом театре. Здесь же были заявлены главные идеи, которыми надлежало руководствоваться; юбилею был придан государственный статус.

Вечером 10 февраля (1937 г. — *Т. Н.*) в Москве, в Большом театре СССР состоялось торжественное заседание, посвященное столетию со дня смерти Пушкина.

<...> В переполненном зале делегаты московских фабрик и заводов, научных и литературных учреждений. Присутствуют члены дипломатического корпуса.

В президиуме члены Всесоюзного Пушкинского Комитета гг. Ворошилов, Жданов, Бубнов, Межлаук, Акулов, Киселев, Серафимович, Демьян Бедный, Тихонов, Орлов, Цявловский, Луппол, Безыменский, Лахути, Табидзе, Гладков, президент Академии Наук СССР академик Комаров, Вс. Иванов, Микитенко и другие.

В правительственной ложе — товарищи Сталин, Молотов, Каганович, Орджоникидзе, Андреев, Микоян, Чубарь, Петровский, Ежов, Димитров, Хрущев, Косарев, Булганин, Филатов, Шкирятов¹⁰.

Длинный перечень официальных лиц в данном случае значим: юбилейное заседание давало необходимые правительственные «установки». Нужную информацию, по-советски скрытую между строк, легко прочтает вся страна. Во вступительном слове народный комиссар просвещения тов. Бубнов (совсем скоро его объявят врагом народа) обозначит главные параметры советского пушкинского мифа 1930-х гг. В его основе — возвращение к образу поэта-жертвы, «затравленному николаевской Россией», истинный смысл потери которого могут понять только «люди сталинской эпохи, строители социализма, рабочие, колхозники и трудовая интеллигенция»¹¹.

В таком контексте сообщения о 25-тысячном митинге на Пушкинской площади в Москве, о конференции колхозников «Пушкинских деревень», о науч-

ной сессии Академии наук, завершившейся вполне «рапповским» постановлением¹², почти пародийный отчет о литературном вечере в еврейском колхозе Одесской области¹³ воспринимаются как равновеликие события в рамках заданного мифа. В нем Пушкин стал достоянием массовых упражнений, вольно смешивавших усилия исследователей-пушкинистов и доклады бригадиров-стахановцев, на деле возрождая пролеткультовские лозунги о равенстве всех видов деятельности, осознанных с единых классовых позиций.

Платоновские литературно-критические статьи 1930-х гг. о Пушкине внешне включены в общий хор юбилейных голосов. Назвав Пушкина «нашим товарищем», он подчеркнет, совсем как в речи тов. Бубнова, зависимость поэта от «едкого самодержавия Николая»: «Риск Пушкина был особенно велик: как известно, он всю свою жизнь ходил “по тропинке бедствий”, почти постоянно чувствовал себя накануне крепости или каторги. Горе предстоящего одиночества, забвения, лишения возможности писать отравляло сердце Пушкина»¹⁴.

Однако контекст юбилейного года недостаточен для понимания позиции Платонова. Не забудем, что, кроме юбилейных статей и речей, был и собственный платоновский контекст («Усомнившийся Макар», «Впрок», «Котлован»), было и собственное «горе предстоящего одиночества», хождение «по тропинке бедствий». К тому же — убеждает весь платоновский опыт — писатель никогда не был жертвой массовых заблуждений, даже в ранней молодости. И потому в жестких рамках официального пушкинского мифа Платонов разворачивает свое собственное понимание не столько Пушкина, сколько судьбы народа, вышедшего из очередного тяжелого испытания. И ему в глубинной сути близка позиция Достоевского, обратившегося к Пушкину для освещения «темной дороги нашей новым направляющим светом».

Как и Достоевский, Платонов видит Пушкина в непримиримом конфликте со своим временем, несмотря на то что в платоновской статье возникают имена стахановцев и другие «ритуальные» детали эпохи. Для Достоевского врагами истинного Пушкина были заблуждения интеллигентского сознания, для Платонова — это интеллигенты, ставшие вождями. Не случайно объектом его критики становится А. Луначарский, который, как и положено идеологу нового времени, снимает трагический налет со столкновения народа и власти в «Медном всаднике», перенося центр тяжести в область государственного строительства — весьма злободневный для 1930-х гг. поворот, суть которого состояла в фетишизации государства. И если Достоевский говорит о вине интеллигенции в категориях метафизики («...русскому скитальцу необходимо именно всемирное счастье, чтобы успокоиться...»), то для Платонова конфликт «Медного всадника» — вариант многократно описанного им столкновения народа и власти, «научного» человека и «частного» Макара, бедного Евгения и «строителя чудотворного». Глубока и принципиально нова для русской общественной мысли начала XX в. позиция Платонова: «В повести Пушкина нет предпочтения ни Петру перед Евгением, ни наоборот. Они, по существу, равносильны — они произошли из одного вдохновенного источника жизни, но они — незнакомые братья: один из них не узнал, что он победил, а другой не понял своего поражения»¹⁵.

Обозначенной с такой четкостью трагедии народа в его противостоянии власти мы не найдем у других авторов. Власть без народа — мнимая величина,

это Платонов знает давно. «Записки государственного человека» в «Городе Градове» не только смешны, но и трагичны в силу того, что не имеют никакого отношения к реальному человеку. Идея мнимого величия, как и замещения пустоты, сопровождает власть во всех произведениях Платонова, достигнув концентрации в военных рассказах: памятник-полутело в «Мусорном ветре» превращается в «пустодушие» тех, кто идет убивать «одухотворенных людей».

Пушкинский Евгений для Платонова не «маленький человек», он равновелик «строителю чудотворному», но сам не знает этого. Но и «строитель чудотворный», в свою очередь, не знает «незнакомого брата», а потому никогда не поймет своего поражения. Их разобщенность онтологична по природе, ни Евгений, ни Петр не смогут ее преодолеть. И вот тут, как у Достоевского, в рассуждениях Платонова появляется Пушкин, объединивший в существе своей поэзии «обе нужды человеческой души» — державную волю пересотворения мира и понимание ценностей жизни «рядового народа». Евгений для Пушкина — «великий этический образ, может быть, не менее Петра». А «Петр для Пушкина был направлением в обширный, деятельный мир, где, однако, тоже нельзя существовать без Тазита или Евгения, чтобы не получилась одна “бронза”, чтобы адмиралтейская игла не превратилась в подсвечник у гроба умершей (или погубленной) поэтической человеческой души»¹⁶. Последнюю фразу в контексте платоновских размышлений и настроений 1930-х гг. следовало бы читать так — «у гроба умершей (или погубленной) России».

Выдержав внешние параметры официального пушкинского мифа, введя некоторые «дежурные» ссылки на современность, в содержательном наполнении пушкинского мифа Платонов остался самим собой. Для него, как и для Достоевского, Пушкин стоит *«в самом начале правильного самосознания нашего»*.

Пьеса «Ученик Лицея» написана Платоновым после трагического испытания Великой Отечественной войны, когда опять понадобился свет пушкинского имени. И если в статьях 1930-х гг. главными были платоновские размышления о соотношении государственной власти и «рядового народа», то в пьесе «Ученик Лицея» интересен другой момент переклички и несогласия с Достоевским.

Как мы помним, Достоевский увидел в пушкинской Татьяне «апофеозу русской женщины», которая для него по сути становится хранительницей народной нравственности. Она, по Достоевскому, имеет право судить Онегина: «...у ней и в отчаянии и в страдальческом сознании, что погибла ее жизнь, все-таки есть нечто твердое и незыблемое, на что опирается ее душа»¹⁷.

Татьяна занимает свое место и в платоновских статьях 1930-х гг., но ведущим женский образ становится в «Ученике Лицея» (1947–1948). Тут возможны разные объяснения, и не в последнюю очередь — доминирование женского образа в литературе первых послевоенных лет (стихи М. Исаковского, поэма А. Твардовского «Дом у дороги» и многие другие).

Для Платонова в «Ученике Лицея» важна не только Арина Родионовна, всегда любящая и ждущая любимого сына, которого она боится потерять. В не меньшей степени обращает на себя внимание Фекла Борисевкина, мать, отыскивающая того, кто убил ее единственного сына.

Именно Фекла, которую платоновский Пушкин наречет своей Музой, вернет нас к мысли Достоевского о терпении и смирении, но в ином контексте.

Призыв Достоевского «Смирись, гордый человек» был адресован мятежному герою, которому было «необходимо именно всемирное счастье, чтобы успокоиться». У Платонова ситуация принципиально иная. Никто не видит горя матери, потерявшей сына, никто не стремится его разделить, потому что сын ее, «сказывали, перед царем провинился...». И на вопрос, а правда ли, что провинился, Фекла отвечает: «Пред царем правда, а перед матерью — другая. Да мать-то не спросили — и палками его насмерть...» Мать не судит царевой правды, но и никогда с ней не согласится. Причину точно сформулирует реплика, отданная Платоновым Чаадаеву: «Сирота наша Русь, круглая сирота... И царь у нее есть, да не отец он для России, а отчим, и Русь ему — чужая падчерица».

Мотив сиротства, онтологически значительный в произведениях 1920-х гг., получает в пьесе острый личностный смысл. Сын на могиле матери — ситуация из разряда трагических, но не отменяющих естественного миропорядка. Мать на могиле детей — свидетельство глубинного неблагополучия мира. В рассказе «Взыскание погибших» (1943) мать мысленно беседует с умершей дочерью: «...если б весь народ полюбил тебя да всю неправду на земле исправил, тогда бы и тебя, и всех праведно умерших он к жизни поднял: ведь смерть-то и есть первая неправда!...»¹⁸ Несхождение двух «правд» — царевой и материнской — причина гибели солдата Борисевкина в пьесе «Ученик Лицея». Царской «правде» мать может противопоставить лишь свою любовь и память, которые и превращают могилу ее сына в колыбель. «Приду и песню ему спою, побаяюкаю его, чтоб спал он *смирно* и кости его битые отдохнули. Пусть покоится!»¹⁹ (курсив мой. — Т. Н.). Ситуация, легко накладываемая на платоновскую современность с ее неразмышляющими палачами, которым жить весело (Варсонофьев), и старой матерью, баюкающей ночами могилу сына.

Смирение и горе матери, пережившей смерть сына, превращает ее в Музу Александра, наделяет его глубокой печалью, как и всех любимых платоновских героев. Пушкин Платонова в значительной мере противоречит облику солнечного гения, привычного для отечественной пушкинианы. Как всегда, Платонов вольно обращается с реалиями эпохи, не стремясь к воссозданию исторически точной картины. Пьесу «Ученик Лицея» легко упрекнуть не только в нарушениях драматургических законов, но и, мягко говоря, в вольном обращении с историческим материалом, с пространством и временем. Это и «барские люди», присутствующие на экзамене в Лицее, и Екатерина Андреевна Карамзина, желающая осмотреть отведенные «на жительство китайские домики», и Василий Львович с пирогом в руках, упакованным в коробку и бумагу, Чаадаев, настойчиво угощающий Александра то сухим хлебом, то яичницей и т. д. Все эти детали имеют концептуальный смысл, их ни в коей мере нельзя отнести к числу платоновских недоработок. Они — часть платоновского мифа о Пушкине, главный смысл которого — включенность Пушкина не просто в обычную человеческую жизнь с ее мелочами и бытом, но в народную, крестьянскую жизнь, следы которой мы обнаруживаем на каждом шагу. Не случайно и пьеса начинается в людской петербургского дома сестры Пушкина, убранство которой «простое, почти крестьянское, как в русской избе», и в ней же заканчивается совершенно по-платоновски: «За дверью видны крыльцо и дорога, уходящая в русскую провинциальную даль»²⁰. Платоновский Пушкин практически вынут из дворянской среды, дворянской культуры. Он с радостью уезжает из Петербурга: «Я увижу

всю Русь, я увижу теплый край, полуденную землю!..» На вопрос сестры Ольги Сергеевны: «Что тебе Русь?» платоновский Пушкин, в полном соответствии с авторским наполнением мифа, отвечает: «Добрее Руси, говорят, земли нету, и всякой сироте она матушка»²¹.

Однако смысл пьесы «Ученик Лицея» будет до конца не ясен без фигуры царя, который и на сцене-то не появляется, но постоянно присутствует в сознании персонажей как государственная власть, как некая опасная данность. Государство, как обычно у Платонова, сила, противоположная частному человеку. Так, генерал, присутствующий на экзамене в Лицее, спрашивает: «И какова в них (стихах Кюхельбекера. — Т. Н.) прямая польза отечеству»²². Постоянная опасность, нависающая над Пушкиным, людские страдания, с которыми он постоянно сталкивается, читаются как весьма прозрачные аллюзии платоновской современности, на фоне которой разворачивается столкновение царя (государства) и «рядового народа». Назначение Пушкина в этом противостоянии обозначено как преодоление сиротства. В первом действии Арина Родионовна напевает стихи Александра: «Ты спросишь: “Где ж мои родные?” / И не найдешь семьи родной». Завершают пьесу слова Маши об уехавшем Пушкине: «Я не чужая ему, а сестра, и он мне брат!»²³ Мотив родства, устойчивый в пьесе, и есть сердцевина платоновского мифа о Пушкине, развитие темы любви, объединяющей и хранящей каждого в народе из военного рассказа «Взыскание погибших».

Достоевский заканчивал формирование своего мифа о Пушкине мыслью о «всемирной отзывчивости» Пушкина, способного «перевоплощаться вполне в чужую национальность». Его Пушкин, как Антей, «как только прикоснулся к силе народной, так уже и предчувствует великое будущее назначение этой силы»²⁴. Платонов апеллирует к народной культуре, к народному сознанию, пережившему тяжкие потрясения XX в. Об этом глубинном назначении, смысле Пушкина он писал и в статье «Пушкин — наш товарищ»: «Чего же хотел Пушкин от жизни?... Для большого нужно немного. Он хотел, чтобы ничто не мешало человеку изжить священную энергию своего сердца, чувства и ума»²⁵. Это дорогая платоновская мысль о человеке, о его праве *жить*, так как каждый из нас «жить родителями поставлен», каждый из нас «тоже всему свету нужен»²⁶. И в этом сокровенный смысл пушкинского мифа Платонова, сохранившего и в годы жесткого идеологического прессинга свои главные идеи.

¹ См.: *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 2005.

² Однако и эта привычная и, казалось бы, всеми принятая формула в последние годы подвергается, как отметила И. Сурат в статье «Пушкинский юбилей как заклинание истории» (Новый мир. 2000. № 6), написанной по результатам исследования прессы 1999 г., ерническому обыгрыванию: «Пушкин... наше все что ни попадя» (П. Белицкий, Г. Заславский), «Пушкин — наше все» (О. Кучкина), «Он стерпел наше всё» (Д. Абаулин), «Пушкин — наше ничто» (Б. Парамонов) и т. п.

³ *Достоевский Ф.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 26. Л., 1984. С. 136.

⁴ Там же. С. 136–137.

⁵ Там же. С. 138.

⁶ Там же. С. 140.

⁷ Там же. С. 139.

⁸ Цит. по: *Александров А.* Подготовка и проведение пушкинского юбилея в СССР // Пушкин: временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 3. М.: Л., 1937. С. 492.

⁹ В год 200-летия со дня рождения А. Пушкина появилась тенденция рассматривать платоновские статьи о поэте как следование нормативам 1930-х гг. Так, И. Кондаков в статье «“Пушкин” как текст русской культуры XX века» говорит о том, что «Платонов, конечно, ни на минуту не забывает о том, что тем временем идет “Большой террор” (не употребляя этого позднейшего термина)». Он утверждает, что опальный писатель склонен видеть в происходящем, «по сравнению с идеальным всеединством будущего... случайные завихрения истории и невольные жертвы на пути к идеалу» // <http://liber.rsuh.ru/Conf/Slovo/kondakov.htm>.

¹⁰ *Александров А.* Подготовка и проведение пушкинского юбилея в СССР. С. 492.

¹¹ Там же.

¹² «В резолюции, вынесенной сессией, признано необходимым принять решительные меры к розыску двух пушкинских автографов исключительной важности: — 1) так называемой “тетради Милорадовича”, на допросе у которого поэт написал многие свои стихи, которые не могли быть тогда напечатаны, и 2) секретных записок Екатерины II, списанных поэтом у М.С. Воронцова» (*Александров А.* Подготовка и проведение пушкинского юбилея в СССР. С. 495).

¹³ «В еврейском колхозе им. А. Иванова, в Раздельнинском районе (Одесская обл.), состоялся литературный вечер, посвященный жизни и творчеству Пушкина. С докладами выступали сами колхозники. Доклад “Жизненный путь Пушкина” прочел комсорг Бершадский, “Пушкин и николаевская цензура” — 65-летний бригадир Лазарь Лихтмахер, “Пушкинский язык” — бригадир полеводческой бригады стахановец Каршенбойм, “Дуэль и смерть Пушкина” — дочь колхозника-стахановца, школьница 6-го класса М. Шаргородская» (*Александров А.* Подготовка и проведение пушкинского юбилея в СССР. С. 503).

¹⁴ *Платонов А.* Размышления читателя. М., 1970. С. 22.

¹⁵ Там же. С. 27.

¹⁶ Там же. С. 29.

¹⁷ *Достоевский Ф.* Указ. изд. Т. 26. С. 140, 143.

¹⁸ *Платонов А.* Взыскание погибших. М., 1995. С. 486.

¹⁹ *Платонов А.* Ноев ковчег. Драматургия. М., 2006. С. 328.

²⁰ Там же. С. 297, 365.

²¹ Там же. С. 361.

²² Там же. С. 348.

²³ Там же. С. 300, 372.

²⁴ *Достоевский Ф.* Указ. изд. Т. 26. С. 146, 147.

²⁵ *Платонов А.* Размышления читателя. С. 35.

²⁶ *Платонов А.* Взыскание погибших. С. 479.

Светлана Корниенко (Новосибирск)

ЖУКОВСКИЙ И ПУШКИН В «УЧЕНИКЕ ЛИЦЕЯ»

Необычность «Ученика Лицея» — языковая, тематическая, образная — на фоне основного корпуса платоновских драм очевидна для любого неискушенного читателя. Для обратившихся к пушкинской теме в XX в. Пушкин становился интенциональной фигурой самоопределения поэта: источником культурных полюсов и детерминант. «Пушкин как объект эстетической коммуникации» (Ю. Шатин) до преломления в культуре XX в. пережил как минимум два этапа осмысления: биографический — непосредственно по смерти Пушкина-человека и «универсалистский» (А. Григорьев — «Наше все»). Русский модерн изменил код культурной коммуникации на феноменологический. «Пушкинский текст, — пишет Ю. Шатин, — становится измерителем персонального мифа коммуниканта, вернее, степени вовлеченности этого мифа в мифологическую систему того или иного художника»¹. Если Ю. Шатин рассматривает выстраивание пушкинского дискурса как смену доминант интерпретации, то мы скорее склонны рассматривать проявление феноменологической доминанты в интерпретации пушкинского мифа в качестве результата синтеза двух предыдущих осмыслений Пушкина — биографизма и универсализма.

В подобном модернистском ключе можно рассматривать и платоновскую проекцию пушкинского мифа, реализованную в пьесе 1946 г. «Ученик Лицея». С одной стороны, «Ученик Лицея» воплощает в себе феноменологический синтез двух стратегий интерпретации образа поэта, характерных для культуры модерна (его Пушкин несет в себе признаки и «универсального поэта», и вполне биографического Пушкина). С другой — аксиологической — стороны, совершенно очевидно, что Пушкин для Платонова становится как интенциональным «измерителем себя», так и носителем универсальных, с позиций Платонова, ценностей. Такое направление эстетических поисков Платонова находится вполне в русле русского модерна,

что позволяет нам совершить типологическое сближение его интерпретации пушкинского образа с образами «первого поэта» русских модернистов.

В ситуации синтеза универсального и индивидуально-личностного аспектов пушкинского образа актуальным становится вопрос об интенциональной составляющей пушкинского мифа: определении художником «пушкинского» в себе и «своего» в Пушкине. Индивидуальное наполнение универсалии «первый поэт» в каждом случае определяет свой набор интерпретантов и детерминант «моего Пушкина». Особенностью платоновского «Ученика Лицея» является выбор художником для воплощения своего пушкинского замысла конфликтогенной по своей природе драматургической формы, в пределах которой транслирование любых ценностей усиливает и обнажает конфликт. Одной из очевидных ценностей, транслируемых в пьесе и определяющих отношение персонажей к центральному герою — Пушкину и поэзии, в нем воплощенной, становится интенциональная категория «пользы». «Пушкинское» и «непушкинское» смысловое наполнение этой категории формирует «пушкинскую группу» персонажей («своих») и группу антогонистов поэта («чужих»). Особое место в транслировании идеи «пользы» в платоновской пьесе будет отведено Жуковскому, наставнику поэта, биографически выполнявшего роль «медиатора», корректирующего взаимоотношения Пушкина и «враждебного мира»².

Парадигма прямых высказываний персонажей, где фигурирует ценностная категория «пользы», может быть представлена следующим образом:

Фома (Пушкину): «Слово — не предмет, от него пользы нет!»³ (здесь и далее курсив наш. — С. К.);

Генерал (Кюхельбекеру и Державину о «новой поэзии»): «А какова в них прямая польза отечеству?»; «Польза, ваше превосходительство, это есть существенность!»; «Однако отечеству нашему нужна еще и проза, поскольку проза для разума более питательна! Из того, я полагаю, не следует ли образовать сего Пушкина в прозу, тогда бы и пользы ожидать от него можно много больше»;

Жуковский (Пушкину): «А в тебе есть, что надобно нашему отечеству: в тебе пребывает одухотворение всех бедных сердец живою прелестью. Прелесть же есть не забава, а сила и государственная польза. Так почему же ты уничтожаешь свою силу во зло!..»;

Державин (Генералу): «Не разлучайте юность с поэзией, пусть они вместе будут, вот вам и польза!»; «Из существенности можно тачать сапоги, из поэзии сапогов не шьют, — следовательно, польза поэзии сверхсущественна и потому весьма обильна...»⁴

И, наконец, «вопрос пользы» возникает в сознании самого платоновского Пушкина: «Плохо. Пользы нет!» (рвет стихи).

Прямое отрицание пользы слова Фомой, утилитарно-прикладное («прямая польза») понимание пользы поэзии Генералом и, наконец, проповедь эстетизма Державиным — эти высказывания персонажей, поставленные нами в ряд, представляют ценностную шкалу платоновского «Ученика Лицея». Очевидным становится и особый статус Жуковского, в высказывании которого специфически соединяются «государственная польза», роднящая его с Генералом, и «прелесть» поэзии, заключенная в ней самой.

Обращение к биографии и творчеству оригинала (Пушкина) дает ожидаемый результат. Ценностная категория «пользы» не слишком частотна в тезауру-

се поэта, однако ее проявления чрезвычайно важны в ядерных текстах, драматургических и конфликтогенных по своей природе, непосредственно связанных с пушкинским самоопределением: в стихотворении «Поэт и толпа» и в «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери». Если в «Поэте и толпе» носителями утилитарно понимаемой «пользы» становятся «городские низы» — «чернь», то в «Моцарте и Сальери» транслятором этой идеи станет антагонист гения — Сальери. Замысливший преступление Сальери апеллирует к «неземному происхождению» гения, его единственности и исключительности, определившей «бесполезность» Моцарта по отношению к «чадам праха» — «деятелям искусства» (ремесленникам) и к «культурной традиции» в различных ее формах:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше⁵.

Отметим, что в культуре русского модерна моцартианская доминанта была актуальной в определении и самоопределении художника. Степень проявленности «моцартианского» в себе и «сальерианского» в значимых оппонентах — давала возможность осуществить «пушкинскую проекцию», так как именно моцартианский детерминант определял персональный миф поэта как «пушкинский»⁶. В «формуле гения» Платонова преобладает моцартианская компонента, реализованная как в пьесе, так и в «пушкинских» статьях. Наиболее очевиден моцартианский код в статье «Пушкин и Горький», где «моцартианские компоненты» пушкинского образа противопоставлены откровенно «сальерианским» чертам Горького: «Пушкин целиком артистическая душа, человек готического почерка, страстный, впечатлительный, веселый и грустный одновременно, и — недолговечный. А Горький, это “Страсти-Мордасти”, это человек круглого замедленного письма, мастеровой с Волги, неуклюжий, добрый и угрюмый, но прочный и терпеливый»⁷.

Пушкинская же ценность в интерпретации Платонова — в преобладании моцартианских черт, к которым относятся такие составляющие как «жертвенность», «отравленность», «недолговечность»⁸: «Представим себе на мгновение две силы — Пушкин и фашизм. Разве есть что-либо более исключаящее одно другое?.. Есть лишь одна сила, столь же противоположная, антагонистическая фашизму, как и Пушкин, — это коммунизм. Из одной этой краткой мысли видно, насколько для нас ценен *Пушкин* — не только как поэт, но и как человеческая натура, абсолютно не поддающаяся угнетению, *натура, способная быть отравленной и даже погубленной, но сама не способная кого-либо отравить и унизить*»⁹.

«Бесполезность» гения в пушкинском лиродраматическом контексте любопытно соотносится с осмыслением этой категории в пушкинских же критиче-

ских статьях. Причем негативная актуализация «пользы» происходит в рецензии Пушкина, обращенной к тексту драматургической природы: «Между тем как эстетика со времен Канта и Лессинга развита с такой ясностью и обширностью, мы все еще остаемся при понятиях тяжелого педанта Готтшеда; мы все еще повторяем, что прекрасное есть подражание изящной природе и что главное достоинство искусства есть польза. Почему же статуи раскрашенные нравятся нам менее чисто мраморных и медных? Почему поэт предпочитает выражать мысли свои стихами? И какая польза в Тициановой Венере и в Аполлоне Бельведерском?» («О народной драме и драме “Марфа Посадница”») ¹⁰.

В пушкинской ценностной парадигме имплицитная «польза поэзии», заключенная в ней самой, противопоставлена утилитарной общественно-государственной пользе, транслируемой «чернью». Эта невысказанная «тайна поэта» инерционно станет предметом осмысления в русской поэтической критике начала XX в. Причем поле напряжения будет формироваться не только вокруг фигуры поэта и самоценной «пользы поэзии» с ним связанной, но и вокруг образа «черни» — «черного люда». Особое смысловое напряжение вокруг второго субъекта речи («черни») будет сформировано авторами, эстетически связанными с младосимволизмом и культурой постсимволизма образца 1910-х гг. XX в., с характерной теорией народности, эстетическим интересом к «городским низам» — актуальной народной культуре, пушкинскому «языку московских просвирен».

Введенное Пушкиным в «несильной позиции» соположение «народа» и «черни» (народ — как «сборище», «собрание») смутило многих представителей русского модерна, деконструировавших это соположение. Например, М. Цветаева в эссе 1926 г. «Поэт о критике» дифференцирует «культурного» и «некультурного» читателя как первого — который поэт «читит и не судит», второго — который «не читит и судит». «Чернью», по мысли Цветасовой, становится не народ как культурная и национальная общность, а так называемый «некультурный читатель». К типу «некультурного читателя» в цветаевской интерпретации относятся: «читатель-обыватель», «поэт-обыватель», «чернь в мундире кавалергарда» (Дантес). Особой обструкции со стороны Цветасовой подвергался «критик-чернь», который — «не читает», «не читит», «еще и пишет» ¹¹. Грех «некультурного читателя» — «читателя-черни», по мнению Цветасовой, заключается: «...не в темноте, а в нежелании света, не в непонимании, а в сопротивлении пониманию, в намеренной слепоте и злой предвзятости. В злой воле к добру. <...> Такой читатель — враг» ¹².

Апогей гневного пафоса Цветасовой, направленного против «черни», обращен к монументальному воплощению «антипушкинского введения пользы в поэзию» ¹³. Закрепление за Пушкиным «непушкинских строк» в знаменитом «опекушинском» памятнике на Тверском бульваре было предметом обширной дискуссии как в пушкинистике того времени, так и в поэтическом сообществе. В 1926 г. Цветаева со всей своей категоричностью называет девиз под пушкинским монументом «несмытым и несмываемым позором»: «Вот с чего должны были начать большевики! С чем закончить! Но лжестроки красуются. Ложь царя, ставшая ныне ложью народа» ¹⁴.

Для понимания платоновского «Ученика Лицея» девиз под пушкинским монументом, исправленный на аутентичные пушкинские строки только в юби-

лейном 1937 г., чрезвычайно актуален, так как становится единственным источником интенции платоновского Жуковского, касаемой пользы поэзии. В платоновской прозе локализация «памятника Пушкину» и стихов, написанных на постаменте, происходит в тексте «преддьюбилейного» 1936 г. рассказе «Любовь к родине, или Путешествие воробья»: «Старый скрипач-музыкант любил играть у подножия памятника Пушкину. Этот памятник стоит в Москве, в начале Тверского бульвара, на нем написаны стихи, и со всех сторон к нему подымаются мраморные ступени»¹⁵. В этом рассказе «утилитарной пользе», отвергаемой стариком, играющим не ради денег (воплощено в предметном жесте — «закрытом футляре»), так как «беды от своей старости он не знал», противопоставлена «метафизическая» внеперсональная «польза музыки»: «Для его музыки было полезнее, чтобы в мире стало тише и темней» и «народная польза» — «старик скучал от мысли, что он не приносит людям никакого добра»¹⁶. Слияние фигур поэта (воплощенного в камне, монументального, вечного) и старика музыканта, а через них — музыки и поэзии становится возможным через буквальное воплощение в этом, материальном, мире поэтических «идей» (в платоновском смысле) еще неисправленного пушкинско-жуковского варианта строфы, начертанной на подножии монумента, так как «сам музыкант находился высоко на подножии памятника, почти рядом с Пушкиным»:

И долго буду тем народу я любезен,
 Что чувства добрые я лирой пробуждал,
 Что прелестью живой стихов я был полезен,
 И милость к падшим призывал¹⁷.

Очевидно, под «стихами, написанными на памятнике», Платонов подразумевал именно этот текст. Такой вариант строфы пушкинского «Памятника» в посмертной редакции Жуковского был опубликован впервые в 1841 г. в «Сочинениях А.С. Пушкина» и вплоть до 80-х гг. XIX в. (1881) программное стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...» было известно исключительно в этой редакции. В современной Платонову пушкинистике подмена аутентичных пушкинских строк интерпретировалась с разных позиций. В научных кругах распространение получила позиция С. Бонди, объяснявшего подмену пушкинских строк исключительно цензурными соображениями: «Точно также Жуковский, конечно, понимал, что цензура никогда не пропустит строки “Что в мой жестокий век восславил я свободу” — прямого напоминания о революционных стихах молодого Пушкина и его оде “Вольность”. <...> Своими переделками Жуковский подменил политическую тему в “Памятнике” темой моральной и эстетической»¹⁸. «Вряд ли, — пишет С. Бонди, — в стихе “Что прелестью живой стихов я был полезен” имеется в виду не польза моральная и воспитательная, которую приносит поэзия Пушкина, а высказывается мысль о том, что, независимо от содержания стихотворения, сама “живая прелесть” выражения, высокое художественное качество стиха уже приносит людям пользу. Такой крайний “эстетизм”, фетишизация самой “формы” (вне содержания) были совершенно чужды Жуковскому, и вряд ли он захотел приписать их Пушкину»¹⁹.

В поэтических кругах более актуальной считалась позиция Вяч. Иванова, резко контрастирующая как с утилитарным объяснением С. Бонди, так и с реак-

цией абсолютного неприятия попраiania поэтической воли Пушкина, продемонстрированного М. Цветаевой. Отличие позиции Вяч. Иванова заключается в аспекте интерпретации, введенной Жуковским в пушкинский текст категории «пользы». Исключительно фактографической позиции С. Бонди, объяснявшего правку Жуковского цензурными соображениями, и романтически-категоричной реакции отторжения «пользы поэзии» Марины Цветаевой, можно противопоставить объяснение Вяч. Иванова: «Жуковский, принужденный цензурою переделать для посмертного издания сочинений Пушкина два стиха в “Памятнике” (“и долго буду тем любезен я народу... что в мой жестокий век восславил я свободу”), не оскорбил ни величества Музы, ни памяти друга, написав: “и долго буду тем народу я любезен... что прелестью живой стихов я был полезен”. Он был зорче новейших критиков и видел, что стихотворение различает посмертную славу у пиитов, единственно способных оценивать художественное совершенство, и славу в народе, благодарном за “чувства добрые”, пробуждаемые лирой. Под пользою разумет он приблизительно то, что в Германии еще с XVIII века, особенно же после Фихте, наконец, в кругу Вагнера, мыслилось как “воспитательная” функция гения; причем нежно, но твердо ставит на вид, что это формирующее воздействие достигнуто не во исполнение заранее поставленной цели, а непосредственно и как бы мимовольно живой прелестью самой поэзии»²⁰.

Не менее актуальной в ценностной установке драмы наряду с утверждением «пользы прелести» является ее «государственная» аспектация: «*Прелесть же есть не забава, а сила и государственная польза*». Однако и система ценностей, и назидательная тональность, с которой эти ценности транслируются платоновским Жуковским юному Пушкину, хронологически восходит отнюдь не к лицейским годам, а к более поздним отношениям Жуковского и Пушкина 1824–1826 гг., нашедшим свое воплощение в переписке поэтов. Причем восторженный пафос Жуковского 1815 г., только узнавшего юного гения, в годы пушкинской ссылки сменяется острым беспокойством как лично за него, так и за судьбу русской поэзии, в нем воплощенной:

Я сделал еще приятное знакомство! С нашим молодым чудотворцем Пушкиным. Я был у него на минуту в Сарском Селе. Милое, живое творение. Он мне обрадовался и крепко прижал руку мою к сердцу. Это надежда нашей словесности. Боюсь только, чтобы он, вообразив себя зрелым, не мешал себе созреть! Нам всем надобно соединиться, чтобы помочь вырасти этому будущему гиганту, который всех нас перерастет. Ему надобно непременно учиться... <...> Он написал ко мне послание, которое отдал мне из рук в руки, — прекрасное! Это лучшее его произведение! Но и во всех других виден талант необыкновенный! Его душе нужна пища! Он теперь бродит около чужих идей и картин. Но, когда запасется собственными, увидишь, что из него выйдет!²¹ (*Жуковский В. Письмо П. Вяземскому, 1815*).

Ты знаешь, как я люблю твою Музу и как дорожу твоей благоприобретенной славой: ибо умею уважать Поэзию и знаю, что ты рожден быть великим поэтом и мог бы быть честью и драгоценностью России. Но я ненавижу все, что ты написал возмутительного для порядка и нравственности. Наши отроки (то есть все зреющее поколение), при плохом воспитании, которое не дает им никакой подпоры для жизни, познакомились с твоими буйными, одетыми прелестью поэзии мыслями; ты уже многим нанес вред неисцелимый. Это должно

заставить тебя трепетать. Талант ничто. Главное: величие нравственное. — Извини, эти строки из катехизиса. Я люблю и тебя и твою музу и желаю, чтобы Россия вас любила²² (Жуковский В. Письмо А. Пушкину; 1826).

Последнее высказывание Жуковского является единственным, где в пределах одной сентенции сведен «идеал Жуковского» — «прелесть стихов» и имплицитно — как непроговоренная антитеза «вреде» — польза. Этот идеал мыслится наставником гения недостижимым, из-за горестного, с позиций Жуковского, несовпадения этических и эстетических категорий. «Буйство» пушкинской мысли, по мнению Жуковского, наносит «непоправимый вред» юношеству, очарованному «прелестью стихов», и прямо противопоставлено «пользе». Превалирование «этического» аспекта над «эстетическим», акцентирование «воспитательного» аспекта в искусстве, апелляция к «ответственности» художника — все эти зафиксированные в письме Жуковского 1826 г. тезисы находят отражение и в платоновском персонаже, прототип которого в этот момент еще вступил в «государственный период» своей биографии. Причем в пушкинском поэтическом окружении бытовала скорее скептическая оценка поступления поэта на царскую службу: «Жуковский, я думаю, погиб невозвратно для поэзии. Он учит великого князя Александра Николаевича русской грамоте и, не шутя говорю, все время посвящает на сочинение азбуки. Для каждой буквы рисует фигурку, а для складов картинку. Как обвинять его! Он исполнен великой идеи: образовать, может быть, царя. Польза и слава народа русского утешает несказанно сердце его. Но я заболтался — пора перестать» (Дельвиг А. Письмо А. Пушкину от 28 сентября 1824 г.)²³.

Таким образом, «государственная» аспектация пользы не имеет отношения к биографическому Жуковскому 1815–1817 гг., облик которого в платоновской драме приобретает синтетические черты: это скорее «образ Жуковского» в его культурной завершенности, предуготовленный к драматургическому воплощению. В целом же платоновский персонаж интегрирует в своем облике радостного Жуковского 1815–1817 гг., только узнавшего Пушкина («живи с нами долго-долго»), Жуковского 1824–1826 гг. («живи незаметно и кротко») и Жуковского, разбирающего пушкинские рукописи и воплощающего свой «поэтический идеал» («прелести как пользы») в посмертной редакции пушкинского «Памятника». И только девиз под пушкинским монументом является единственным примером непротиворечивого слияния в одной формуле «прелести» как «пользы» и может считаться источником речевой позиции платоновского Жуковского.

¹ См. подробнее: Шатин Ю. Пушкинский текст как объект культурной коммуникации // Сибирская пушкинистика сегодня. Новосибирск, 2000. С. 237.

² См.: Иезуитова Р. Жуковский и Пушкин (к проблеме литературного наставничества) // Жуковский и русская культура. Л., 1987.

³ Платонов А. Ноев ковчег. Драматургия. М., 2006. Далее цитируется по данному изданию.

⁴ Пафос платоновского Державина (противопоставление «сапожника» — «поэту», ремесла — искусству) любопытно соотносится с авторским пафосом в эссе «Поэт о критике» Ма-

рины Цветаевой. В цветаевском инварианте фигуре сапожника противопоставлен не поэт, а критик. Конфликтной, с позиции Цветаевой, является ситуация уподобления критика сапожнику (суждение об искусстве с ремесленнических, формалистских позиций): «Матерьял башмака — кожа — учтим и конечен. Матерьял произведения искусства (не звук, не слово, не камень, не холст, а — дух) неучтим и бесконечен. Нет башмаков — раз и навсегда. Каждая пропавшая строчка Сафо — раз навсегда. Поэтому (учтимость матерьяла) сапоги у сапожника в лучших руках, чем стихи в руках у критика. Нет непонятых сапог, а сколько непонятых стихов» (*Цветаева М. Поэт о критике // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. Т. 5. М., 1997. Кн. 1. С. 280*).

⁵ *Пушкин А. Моцарт и Сальери // Пушкин А. Собр. соч.: в 10 т. Т. 4. М., 1981. С. 291–292.*

⁶ Необычной фигурой в русском модерне был В. Брюсов, определявший «пушкинский компонент» в себе через сальерианский культурный код. Затем сальерианский аспект брюсовской самоидентификации использовался его значимыми оппонентами в «разоблачающих» поэта статьях (работы М. Волошина, В. Ходасевича, М. Цветаевой, С. Парнок и др.).

⁷ *Платонов А. Пушкин и Горький // Платонов А. Размышления читателя: статьи. М., 1970. С. 47–48.* Единственной «личной» чертой Горького, не совпадающей с «сальерианским кодом», является «доброта». Другие черты образа отца-основателя социалистического реализма («замедленность», рефлексивность, угрюмость, понимание литературы как ремесла) прямо апеллируют к фигуре знаменитого злодея XVIII в. в интерпретации Пушкина.

⁸ Письма А. Платонова жене позволяют атрибутировать эти черты как составляющие «пушкинской проекции» А. Платонова — осмысления себя в качестве Пушкина. См. подробнее: *Корниенко Н. «Письма о любви и горе»: письмо и текст // Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М., 2009. С. 382–394; Она же. «Сказано русским языком»: Андрей Платонов и Михаил Шолохов: встречи в русской литературе. М., 2003. С. 258–283.*

⁹ *Платонов А. Пушкин и Горький. С. 41.*

¹⁰ *Пушкин А. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А. Собр. соч.: в 10 т. М., 1981. С. 145.*

¹¹ *Цветаева М. Поэт о критике. С. 289–291.* См. подробнее: «Такому читателю имя — чернь. О нем говорил и его ненавидел Пушкин, произнося “Поэт и чернь”. Чернь, мрак, темные силы, подтачиватели тронов несравненно ценнейших царских. Такой читатель — враг, и грех его — хула на Духа Свята. <...> Такой читатель не только не читит — он не читает. И, не читая, не только относится — судит. <...> Есть и критик-чернь. С легкой поправкой в степени безграмотности, о критике-черни то же, что и о читателе-черни. Критик-чернь — тот же читатель-чернь, но — мало — не читающий! — пишущий» (*Цветаева М. Поэт о критике. С. 291*).

¹² *Цветаева М. Поэт о критике. С. 290.*

¹³ *Цветаева М. Мой Пушкин. Т. 5. Кн. 1. С. 63.*

¹⁴ *Цветаева М. Поэт о критике. С. 290.*

¹⁵ *Платонов А. Любовь к родине, или Путешествие воробья // Платонов А. Взыскание погибших: повести, рассказы, пьеса, статьи. М., 1995. С. 448.*

¹⁶ Там же.

¹⁷ См., например: *Бонди С. Памятник // Бонди С. О Пушкине. М., 1978.*

¹⁸ Там же. С. 445.

¹⁹ Там же. С. 446.

²⁰ *Иванов Вяч. Мысли о поэзии // Иванов Вяч. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 661–662.*

²¹ *Жуковский В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 4. М.; Л., 1960. С. 563–564.*

²² Там же. С. 514–515.

²³ *Дельвиг А. Сочинения. Л., 1986. С. 286–287.*

Александр Дырдин (Ульяновск)

«ТАЙНАЯ МУЗЫКА СВОБОДЫ»

(Жанр и авторское сознание в пьесе «Ученик Лицея»)

Приступая к работе над биографическим замыслом в конце сороковых годов прошлого века, Платонов вряд ли надеялся на сценический успех «Юного Пушкина» — таково первоначальное заглавие пьесы «Ученик Лицея»¹. Задуманное изображение раннего этапа творческой судьбы Пушкина реализуется в тексте, который не был опубликован при жизни Платонова (драма напечатана в 1974 г. в майском номере «Нашего современника»). На пути к осуществлению замысла ему пришлось преодолевать внутреннее противоречие между стремлением к сюжетной простоте и точной передаче событий более чем вековой давности, с одной стороны, и позицией драматурга, обращающегося к сознанию юных соотечественников, — с другой.

Платонов пытался показать идейное созревание Пушкина и создать на этой основе драму, которая представляла бы пробуждение универсального творческого дара. Он рассчитывал на то, что его пьеса будет воспринята зрителем, если в ней совместятся высокая патриотическая тема и бытовой биографический материал. В пьесе народные герои (Арина Родионовна, крепостные девушки и нищенка Фекла), фигуры пушкинских друзей (Пушкин, Дельвиг, Чаадаев) и «российских скальдов» (Жуковский, Державин), внесценические персонажи (солдат Евсей Борисевкин, Карамзин, Аракчеев) существуют в рамках единого сюжета, объединяемого образом Пушкина как предвестника свободы. Из этого совмещения бытописи с метафоризмом пушкинских лицейских стихов, соединения их с символическим звучанием музыкальных фрагментов и звоном дорожных колокольчиков и вырастает смысловой план драмы.

Выбор стилевой тональности «Ученика Лицея» диктовался воздействием литературных образцов, старанием держаться ближе к вдохновившему автора источнику: личности поэта, его пылкой, вызывающе смелой натуре. Отсюда у Платонова

лексика, исполненная высокого пафоса, пропитанный славянизмами язык, формирующий особый патетический строй произведения.

Пьеса представляет собой синтетическую форму, опирающуюся на различные драматургические традиции. Сюжетная линия проходит без отклонения от основной коллизии — самоутверждение человека, вступающего в зрелую пору жизни, осуждение жестокосердного крепостничества. Сценическая структура «Ученика Лицея» задана контрастом и симметрией в распределении ролей, символизирующих борьбу добра и зла, светлых и темных сил, что было свойственно школьному театру конца XVII в. Содержательный план пьесы Платонова во многом определяется принципами назидательности и провиденциализма, составляющими его основу.

Платонов наследует общие принципы национальной драматургии, помещая фигуру Пушкина в общественно-социальный контекст, отдавая предпочтение монологам и диалогам, а не сценам со множеством героев. И композиция, и образная система «Ученика Лицея» сближены с каноном русской трагедии. В пьесе Платонова достаточно явственно проявились черты этого жанра, необычно популярного в XVIII столетии. Пять действий разыгрываются в пространстве Петербурга и его окрестностей (дом сестры Пушкина в столице, Лицей, парки и строения Царского Села — «Петербург в миниатюре»²). Правда, у Платонова известные правила трех единств не соблюдались так строго, как в трагедиях XVIII в.: события в «Ученике Лицея» продолжаются в течение нескольких лет и происходят в разных местах. Однако единство действия, которое признавал и Пушкин³, проведено здесь последовательно: все персонажи находятся в общем событийном потоке, вовлечены в единый конфликт. Главное, что сближает поэтику платоновской пьесы с драматургией классицизма, — это родственное ей сочетание идеализации героя с принципом безыскусности сценического акта, «предельного упрощения, “генерализации” событий и образов, выявления сущности характеров и конфликтов, концентрации действия»⁴.

Сопоставляя платоновский замысел с художественными решениями отечественной драматургии XVII — начала XIX в., мы находим множество совпадений. Сходство проявляется в решении патриотической темы, воплощением которой у Платонова станет обнаженное пушкинское чувство любви к отчизне. Близки они и в трактовке конфликта, и в пафосе: Платоновым, как и создателями школьных драм, трагедий и первых романтических сюжетов в русской литературе, руководило стремление дать зрителю и читателю наглядный моральный урок. Учительное чувство было важнейшей установкой авторского замысла, а поступки и психология героев, исторические факты уводились в подтекст.

Идейную канву «Ученика Лицея» обуславливает взгляд на Пушкина, сложившийся в статьях Платонова «Пушкин — наш товарищ» (1937) и «Пушкин и Горький» (1937), а также в его заявке на написание пьесы. Платоновское письмо в Дирекцию Центрального детского театра, для которого пьеса предназначалась, носит программный характер. В нем существенны авторские замечания, указывающие на жанровые критерии будущей драмы: связь духовной биографии поэта с судьбой России, глубина сюжета (противоречие между жестокой правдой жизни и свободным духом пушкинской поэзии), нравственно-воспитательная направленность конфликта. Эстетическая основа «Ученика Лицея» — представление писателя о связи творчества и свободы, о постоянном (символи-

ческом и реальном) диалоге художника со временем: «Поэзия и свобода являются одним и тем же или родными сестрами, как доказал Пушкин, — в этом была особая самобытность творчества Пушкина и его личности, отражавшая своеобразие русского национального характера; страстное влечение к прекрасной вольности — не к своеволию, а к свободе прекрасной души»⁵.

В платоноведении бытует несколько подходов к прочтению пьесы. Различны мнения о ее месте и роли в творчестве Платонова. Споры вокруг «Ученика Лицея» порождаются прежде всего той дистанцией, которая неминуемо возникает между смыслом, вложенным автором в текст, и смыслом, извлекаемым в ходе его интерпретации.

По своим жанровым особенностям и драматургическому содержанию пьеса необычна, и это своеобразие не всегда бывает воспринято и объяснено критикой. Так, на автора статьи, помещенной в платоноведческом сборнике, главный герой Платонова («...производит впечатление лубочного, маниакального, революционного Пушкина»). Путая даты, защищая от Платонова-драматурга мировоззренческую репутацию П. Чаадаева, которого тот якобы заставил «...в пьесе высказывать идеи в духе опрIMITивизированного славянофильства», исследователь пишет: «Пьеса, созданная за год до смерти (?) уже больным писателем, стала драматическим примером не подлинного писательского претворения образа Пушкина в оригинальном творчестве писателя, а того псевдопатриотизма, с помощью которого, как подметил В. Набоков еще в 1940-е гг., марксизм часто приспособлял Пушкина к своим нуждам и принципам»⁶.

Менее тенденциозна точка зрения О. Меерсон. Она обращает внимание на абсурдность наивно-романтического, восторженного («обожествляющего») изображения юного лицеиста. По мнению исследователя, Пушкин у Платонова — «классический продукт советской мифологии»: «Можно... читать эту пьесу как само-пародию, то есть как некий развернутый хармсовский анекдот о Пушкине или как пародию на тыняновскую мифологизацию Пушкина»⁷. Платоновед ссылается на давнюю работу Н. Тун о значении Пушкина в творчестве Тынянова и Платонова⁸ и предлагает путь постижения авторского сознания: найти в платоновском полифоническом мире «сигналы-критерии системы ценностей автора, стоящие над всей системой множества разных голосов»⁹.

Но вот суждение иного рода. Е. Шевченко, исследуя архаический театральный код платоновской драматургии, замечает, что «устройство мира в пьесах Платонова подобно мироустройству балагана». В мире балаганного представления складываются особые причинно-следственные связи: «Балаган не стремится к жизнеподобию, — напротив, он создает свой, условный, в значительной мере отличный от реальности мир»¹⁰. Иными словами, предлагается рассматривать «Ученика Лицея» в связи с формами народного театра: мистерией, карнавалом и балаганом.

Пьесу нередко трактуют в ряду текстов с панегирическим заданием, поскольку идея драмы-биографии складывалась у Платонова в сталинскую эпоху, на фоне многочисленных литературных славословий в адрес вождя. Такие «шедевры», написанные в утрированно дифирамбической манере, создавались обычно к юбилейным датам. Использование Платоновым патетики в качестве основного стилизового принципа не имеет ничего общего с этим феноменом, хотя по времени создания «Ученик Лицея» предваряет очередную пушкинскую го-

довщину (текст датируется Н. Корниенко условно 1947–1948 гг.). От произведений панегирического типа, пьеса отделена резкой гранью. В ней национальное значение Пушкина, всех исторических лиц, изображенных в драме, проверяется народными идеалами, являясь важной составляющей размышлений Платонова о России, о Пушкине — «гении свободы». На глазах зрителя Пушкин-озорник вырастает в поэта, способного понять русскую стихию, природное своеобразие страны и события, имеющие национально-исторический смысл. Итоговая оценка перемен, совершающихся на этой почве в сознании поэта, лаконично выражена в реплике Василия Львовича Пушкина: «...теперь ему вся Россия — Лицей»¹¹.

Опираясь на условность театрального действия, Платонов рисовал становление личности Пушкина. Его образ вобрал в себя платоновский взгляд на человека, который осознает свое предназначение — нести народным массам освобождение от духовного и социального рабства. В словах Чаадаева эта мысль по-платоновски заострена: «Родила тебя Россия от своего горя и себе в утешение» (315). Пушкин в «Ученике Лицея» напоминает бунтаря, народного заступника, а в его короткие монологи вкладываются в воззвания к святой вольности. В ответ на призыв Жуковского служить своими стихами отечеству и государственной пользе — «Ты одушевляй добром и небесной прелестью поэзии темные сердца, — может быть, ты призван быть душой России! Так будь ею! А ты, ты идешь в бунт, в злое раздражение, ты идешь в погибель, и твоя Муза плачет...» — юный поэт восклицает: «...я чувствую: вольность и поэзия — одно и то же, и душа России — вольность» (323).

С самого начала пьесы действие сопровождается сценическими ремарками, призванными поддерживать контакт автора с предполагаемым зрителем. В ней, как и в драмах фольклорного характера, умножены сцены, ориентированные на известную автору аудиторию. Яркие образы товарищей Пушкина персонифицируют понятия правды и добра, чести и мужества и не должны оставить безучастными юных зрителей.

Динамика картин не составляет основы драматургического действия «Ученика Лицея». Первенство отдается задушевному разговорам Пушкина с Ариной Родионовной, с девушками-крестьянками, патетичным диалогам с Жуковским, Чаадаевым, Пушиным, Дельвигом и Кюхельбекером, сценам, рассчитанным на лирико-драматический эффект.

Образы лицейских друзей Пушкина построены схематично. Это, скорее, рупоры волюнтарной идеи. Все они возмущены положением народа и готовы действовать, испытывают чувство вины за бытующий вокруг «океан рабства», что должно было, с точки зрения драматурга, вызывать зрительское сопереживание. Каждая сцена, содержащая привнесенные автором собственные размышления об участи поэта, о присутствии в творчестве народного начала, получала расширительно-символическое звучание. Уже в первом действии встреча Пушкина (о юном возрасте героя свидетельствует его именование во всех сценах — Александр) и Чаадаева станет демонстрацией обостренного восприятия крестьянских бедствий. Чаадаев берет со стола в людской комнате кусок черного хлеба, но не может его есть: «В нем кровь, пот и слезы земледельца. Он замешан на черном гное рабства, в нем темная душа русского невольника! Отсюда хлеб наш горек и не имеет питания...» (314).

Символический образ хлеба в силу своей многозначности углубляет драматическое напряжение пьесы. Репликой Чаадаева бытовая сцена поднимается до трагических высот. Тяготее к символизации реальных событий и вещей, Платонов направлял внимание зрителя к подлинному смыслу тогдашней русской жизни через будничные, простые предметы и явления. «Несценические» ситуации служат сцеплению слов в диалогах, в которых высказывается главная авторская идея: колыбель эстетического идеала — народное сознание. Призвание истинного поэта, по Платонову, «сочинять по свободе и размышлению», писать стихи не «по нечаянности», а так, чтобы в них звучала «тайная музыка свободы» (335). Проявляясь в разных частях драмы, гражданско-патриотическая проблематика порождает рельефность характеров, драматизм житейских ситуаций.

Еще один штрих, характеризующий связь «Ученика Лицея» с традицией русского театра XVII — первой половины XIX столетия — проникновение поэзии в драматургию, связь с пушкинской лирикой лицейского периода. Пушкинские вольнолюбивые стихи становятся стимулом для развития действия. Поэзия организует все пространство драмы, входя в драматургическую систему Платонова на правах постоянного элемента. Поэтическое слово не просто обрамляет узловые сцены (вдохновенное чтение крестьянкой Дашей «Воспоминаний в Царском Селе» — в завязке драмы, декламация тех же стихов Пушкиным во время лицейского экзамена, апофеоз поэта, — в кульминации), но и концентрирует идеи жизнерадостности, воли и одухотворения земной жизни. «Все небесное должно стать земным, — к чему тогда небо! В том и поэзия!» (323) — восклицает Пушкин, высказывая сокровенную мысль Платонова.

Пьеса о Пушкине сложна по своему жанровому составу. Здесь мы наблюдаем не простое соединение биографических фактов с условностью драматургических характеров. Персонажи драмы олицетворяют и достоинства, и человеческие недостатки, а порой представляются в облике героев античной мифологии, а также — агиографических персонажей.

Образ Арины Родионовны играет особую композиционную роль. Это пророчица, «Богу подсказчица» (301), которая все видит и знает наперед: «...вяжет спицами, словно бы дремля, а на самом деле бодрствуя и понимая все, что совершается вокруг, вблизи и вдали» (297). Ее образ сродни античной богине судьбы — Мойре. Няня Пушкина, напевающая строки пушкинского «Романса» (1814) «Ты спросишь: “Где ж мои родные” / И не найдешь семьи родной...» (300), изображена как «старшая муза России» (299). Вместе с дворовыми девушками Дашей и Машей, она, как и вечно погруженные в работу древние богини¹², оберегает непрочную нить судьбы юного стихотворца. Здесь можно вспомнить и о древнегреческих богинях радости харитах, олицетворяющих прелесть и красоту. Именно в роли муз, дарующих вдохновение поэту, выступают простые крестьянки в «Ученике Лицея».

Представления Платонова о народном характере раскрываются последовательно — от действия к действию. В одной из начальных сцен разговор заходит об ангелах, их природе. На семейный праздник (день рождения Ольги Сергеевны) съезжаются гости: «нынче именины, ангела ее поминают» (303), — сообщает всезнающая Арина Родионовна. Однако сам разговор происходит в людской комнатке, где господствует дух человеческого взаимодействия. «Зачем я вас попросил сюда? А затем, что и здесь дом Пушкиных, и здесь существуют

служители муз, а может быть, живут и сами музы, но в тайном виде, в смиренном жилище — на печке, за печкой, в сених, где лешие да тараканы» (308), — обращается к гостям Василий Львович Пушкин, демонстрируя свое остроумие.

Так уже в завязке приоткрывается второй, идейно-нравственный план пьесы. Для понимания платоновского замысла этот эпизод очень важен. Суждения безумной крестьянской девочки Маши, чувствующей присутствие ангела в душе, служат своеобразной мерой человечности. Она вознесена своим недугом над обстоятельствами рабской жизни. Целомудренный взгляд девушки на мир скрепляется с бытийными интуициями юродивых персонажей прозы Платонова.

Интересно обрисован характер Феклы, зависящий от агиографического источника¹³. Она — одно из центральных действующих лиц, связывающих пьесу с житийными темами. Фекла живет «при могиле» сына-первенца, похороненного «близу села Павловского»: «Приду и песню ему спою, побаюкаю его, чтоб спал он смирно и кости его битые отдохнули. Пусть покоится!» (328). И колыбельная, которую она поет над могилой, и мотив безумия, скорой смерти по той причине, «что не сбылась у нас вольность» (335), возникли в пьесе не случайно. Они соотносятся с постоянным кругом идей Платонова, который многократно показывал метафизическую связь между живыми и мертвыми. В основе такой связи — внутренняя энергия, проявляемая в высшем, по сути, религиозном воодушевлении. Именно под этим углом зрения показана Фекла (*греч.* «славная»), смиренно проходящая круг земных страданий, а сама коллизия, раскрывающаяся со стороны духовно-нравственных связей между родителями и детьми, заставляет говорить о присутствии в пьесе авторских аллюзий. Фекла, чей образ сложился, на наш взгляд, под влиянием христианского примера, изображена «жертвой несправедливой власти» (А. Пушкин). Очевидно, что в случае с ее сыном речь идет о жертвенной смерти, с размышлениями о которой мы сталкиваемся в пушкинском творчестве¹⁴. Платонов не раз обращался к мотиву искупительной жертвы, «смертной жизни» человека в трагических условиях русской истории.

Исподволь в текст пьесы вводится историческая тема. Сначала она входит как злободневный факт, эпизод героического прошлого и настоящего России (недавние победы Суворова и Кутузова на поле брани), потом превращается в анекдот, затем — в бурлеск. В смеховом ключе подаются вести о феерических событиях: падающей комете и заплывшем в Неву ките. Платонов использует комический эффект, превращая его в конструктивный сценический прием: на чуде «катаются верхом ребятишки, и солдаты кормят его сухими щами!» (341). Причем лицом, которое безотчетно доверяется молве, выведен Дельвиг, возглашающий: «Говорят, звезда на землю летит — и нам всем гроб!» (342).

Отдельные сцены «Ученика Лицея» можно сопоставить с интермедией вертепного театра. Третье действие начинается как гротескное и продолжается как буффонада. В нем много нелепых поступков персонажей, столкновений разных темпераментов. Пушкин в порыве праведного гнева готов расцезь саблей «мучителя и палача», руководившего экзекуцией солдата. Между Александром и его друзьями вспыхивают нелепые ссоры. В таких ситуациях герои показываются в потешном, преувеличенно-комическом виде. По пустому поводу Чаадаев будет вызван Пушкиным на поединок, друзья наводят друг на друга пистолеты, а через мгновение заключают друг друга в объятия. Сценический контекст

этих эпизодов — фарсовые сюжеты народного театра. Платонов здесь осмысленно руководствуется законами комедии. Смешное, если в нем присутствует высокое чувство, служит сближению со зрителем. Действия участников порой облекаются в эпатирующие формы. Они словно бы примеряют маски персонажей стародавней кукольной комедии. Вот авторская ремарка к одной из сцен: «Александр хватает Дельвига, подымает его и *размахивает его туловищем, собираясь выбросить в окно*» (курсив наш. — А. Д.) (340).

Все это говорит о генетической близости замысла Платонова к типу драматического действия, в котором соединены и переосмыслены ситуации и мотивы русской жизни начала XIX столетия, а духовные ценности выражены с помощью словесной экспрессии, речевых жестов, сценических деталей, восходящих к играм скоморохов, гротеску и пародии народного театра.

Активность проявления авторской позиции здесь следует видеть прежде всего в лирическом характере сценического текста, чему способствуют вкрапления в речь персонажей ранних пушкинских стихов. Лиричность, повышенная ассоциативность, метафоричность слова образуют особую линию сюжетной канвы, отразившую константы авторского сознания. Стремление Платонова быть рядом с героями, выступать в роли режиссера-постановщика, сценографа сказалось в построении драмы. Оно выливается в обширные авторские ремарки — как специфически театральные, так и оценочные, метафорические. Патетика по ходу развития действия не ослабевает.

Способом выражения точки зрения автора явилось превращение камерного пространства петербургского дома, Лицея и скромной чаадаевской квартиры в пространство всей России. Ассоциации и реминисценции намеренно открыты. Порой они все же вуалируются, как, например, в выразительной тираде, принадлежащей дяде Александра: «В доме, где Пушкины, всякий сверчок¹⁵ поэт» (302), однако их семантика прозрачна, мотивирована платоновскими сюжетами, к которым он неизменно возвращается в своем творчестве.

Гротесковость характеров и мелодическая контрапунктивность театрального текста у Платонова восходят к первоначальному синкретизму драмы как рода. Так складывается синтетический жанр фрагмента пушкинской биографии в виде драматических сцен. Замечателен игровой аспект драмы — здесь и смысловая игра с элементами структуры (с несценическими событиями и образами), и оркестровка каждого действия, последовательное введение контрастных музыкальных красок. Усиливается связь драматического жанра с музыкальным искусством двукратным (в I и IV действиях) появлением на сцене скрипача. Этот образ несет в себе узнаваемую платоновскую тему (ср., например, со старым музыкантом-скрипачом, играющим «Зимнюю дорогу» Ф. Шуберта у подножия памятника Пушкину в рассказе Платонова «Любовь к родине, или Путешествие воробья (Сказочное происшествие)»). В «Ученике Лицея» звучат вальс, романс на слова Пушкина «Под вечер осенью ненастной...»¹⁶, пастораль (вопреки просьбе старшего Пушкина сыграть марш «На взятие Парижа», Чаадаев исполняет «старинную песнь пастушка, простую тихую мелодию», 343), застольная песня — несколько строф пушкинских «Пирующих студентов» (1814) — старинное причитание, сопутствуя перемене настроения героев, задавая эмоциональную тональность сцен. Венчает этот музыкальный ряд звон дорожного колокольчика.

В финальном авторском замечании сосредоточен итоговый смысл драматического сценария: «Колокольчики бьются все далее и далее, но звон их не умолкает вовсе, а лишь делается все более мелодичным, как бы волнообразным, и словно превращается в музыку, заполнившую все русское пространство, куда уехал Пушкин» (372). Здесь музыкальная деталь выступает в функции невербального указания на духовно-пространственную грань, разделяющую два мира: мир Дома и мир Дороги, настоящее и будущее. Звучанием колокольчиков обрамляются все части сюжета, выстроенного по кольцевому принципу. Завершающая сцена (отъезд Пушкина в Екатеринослав) перекликается с началом драмы, где в первый раз зазвонит «колокольчик под дугою коренного у тройки лошадей» (316). Поддужный колокольчик — знаковая деталь русской литературной классики — превращен Платоновым в символ жизненной стези Пушкина, в сакральную вещь, которая сопутствует поэту с отроческих лет¹⁷.

Патетичность и символическую глубину необходимо признать важнейшими драматургическими свойствами платоновской пьесы. Они ведут к народно-поэтическим корням театрального искусства, к миру народного театра с его способностью сопрягать высокое и низкое, к темам и взаимоотношениям героев в прозе Платонова. Драматургом избирается центростремительный тип сюжетного построения. Вокруг юного Пушкина собрано все действие и все действующие лица. Именно через жанр формируется идейно-художественная концепция «Ученика Лицея». Платонов ломает общепризнанные каноны биографического произведения. Обращаясь к фольклорной «театральности», к опыту школьной драмы и классицизма, он сохраняет дидактический характер монологов и диалогов, но постепенно, через богатство смысловых взаимосвязей, вводит тему жизненного выбора, постижения основ народности, движения российской истории.

Ключ к данному истолкованию пьесы предоставлял сам автор в упомянутом выше письме-заявке. Свою драматургическую задачу Платонов видит в том, чтобы воплотить «...образ высшего творческого деятеля, образ художника, творящего душу народа, деятеля, благодаря усилиям которого в значительной степени сложились внутренние качества, так называемая» духовная конструкция русского народа, определившие его великую историческую судьбу»¹⁸.

¹ См.: Платонов А. Размышления читателя. М., 1980. С. 8–22; 34–57; [Платонов А.] В Дирекцию Центрального детского театра // Андрей Платонов. Воспоминания современников: материалы к биографии. М., 1994. С. 478–479. См. также комментарий Н. Корниенко к пьесе в кн.: Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. С. 453–458.

² См.: Вересаев В. Сочинения: в 6 т. Т. 2. Пушкин в жизни. М., 1990. С. 70. Вопрос об источниках «Ученика Лицея» требует специального рассмотрения. Основой биографической канвы пьесы могла быть книга В. Вересаева, выдержавшая с 1926 г. ряд переизданий, наряду с «Воспоминаниями» («Державин») самого А. Пушкина и его ранними стихами в лицейской редакции, незавершенным биографическим романом Ю. Тынянова «Пушкин», свидетельством чему служат факты включения в платоновский текст цитат из этих источников.

³ См.: История русской драматургии XVII — первая половина XIX века. Л., 1982. С. 18.

⁴ Там же. С. 19.

⁵ [Платонов А.] В Дирекцию Центрального детского театра. С. 479.

⁶ Кибальник С. «Родимая печать Пушкина» (О литературно-эстетических исканиях Платонова) // Творчество Андрея Платонова. Кн. 4. СПб., 2008. С. 145.

⁷ Меерсон О. «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkeley, 1997. С. 76. «...Единственный путь к тому, чтобы понять, что он говорит, — пишет О. Меерсон о позиции Платонова, — это понять, как он это говорит». Автор монографии включает платоновский замысел в традицию Зощенко, Заболоцкого, Хармса, Зданевича, не отъединяющих собственное сознание от идеологии героев.

⁸ Tun N. Die Bestimmung des Dichters: Die Bedeutung des Pushkiners für die aesthetische Selbstverständigung Tynjanovs und Platonovs // Zeitschrift für Slawistik. 1982. Vol. 27 (4). S. 561–567.

⁹ Меерсон О. Указ. соч. С. 77.

¹⁰ Шевченко Е. Проблема архаического театрального кода в драматургии А. Платонова // Изменяющаяся Россия — изменяющаяся литература. Художественный опыт XX — нач. XXI века. Вып. 2. Саратов, 2008. С. 170.

¹¹ Платонов А. Ученик Лицея // Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. С. 371. Далее ссылки на страницы этого издания приводятся в тексте статьи.

¹² В именах трех античных сестер-мойр — Лахесис («прядушая»), Клото («дающая жребий») и Атропос («неотвратимая») — заложены дополнительные смысловые нюансы мотива судьбы поэта, нить которой «прядут» простые русские люди.

¹³ Имя святой равноапостольной Феклы, согласно апокрифу, прошедшей с проповедью христианства вместе с ап. Павлом до Антиохии и дожившей до 90-летия, которую Св. Церковь прославляет как «наставницу страдальцев, отверзшую всем мучения пути», звучит во время обряда пострижения женщин в монашество. См.: «Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского с дополнениями из пролога» (7 октября н. ст., 23 сентября ст. ст.).

¹⁴ См.: Лотман Ю. Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман Ю. Пушкин: биография писателя. Статьи и заметки. 1960—1990; Лотман Ю. «Евгений Онегин»: комментарий. СПб., 1995. С. 281–292.

¹⁵ Сверчок — прозвище Пушкина по литературному кружку «Арзамас», заимствованное из баллады В. Жуковского «Светлана» (1808—1812).

¹⁶ Здесь можно предположить скрытую отсылку к пьесе «Шарманка» (1930). Платонов использует в «Ученике Лицея» пушкинское стихотворение лицейских лет, которое было положено на музыку несколькими композиторами. Мелодия песни-баллады стала народной, вошла в репертуар шарманщиков и наигрывалась вплоть до Великой Отечественной войны. Существовали лубочные картины на сюжет «Романса», которые были популярны в низовой народной среде.

¹⁷ О значении дорожного колокольчика в судьбе Пушкина см.: Эйдельман Н. Пушкин: история и современность в художественном сознании поэта. М., 1984. С. 344.

¹⁸ [Платонов А.] В Дирекцию Центрального детского театра. С. 478.

Марина Гах (Москва)

МНОГОЗВУЧИЕ ЖИЗНИ («УЧЕНИК ЛИЦЕЯ»)

У каждого свой Пушкин, и каждый у Пушкина находит свое. У Платонова всегда находим Платонова: взгляд на мир человека обездоленного, «сироты». Поэтому его восприятие так остро, так пронзительно и так непохоже на взгляд обывателя. «Пушкин наш товарищ», — напишет Платонов, но и Пушкина он берет в товарищи по признаку сиротства, как в семье — «не-любимый сын», усыновленный народом, так и в обществе. Платонов остро ощущал это второе сиротство, потому что сам оказался «убогим сиротой» в литературной среде.

Драма «Ученик Лицея» была написана для детей, она затрагивает небольшой юношеский период жизни поэта, но период становления, мужания его души и поэзии. Для Платонова важен тот нравственный выбор, который делает поэт. «Пусть моя Муза будет не дочерью богов, а дочерью Кузьмы и Акулины, Машкой или Дуней. Пусть она будет бедной, но с честью на челе, тогда она будет божеством», — но это и выбор самого Платонова. Прием мозаичного собирания образа главного героя в этой драме настолько органичен, что зритель, читатель незаметно становится соучастником, происходит обостренное сопереживание действия. Достигается это тем, что образ Пушкина раскрывается через отношение к нему простых людей. Тема отношения к Пушкину строится в пьесе по принципу русской песни, когда определенный зачин постоянно повторяется новыми голосами на новый лад, образуя мощное полифоническое звучание. Мы ощущаем любовь к Александру Сергеевичу окружающих его людей, волнение о нем, надежды, которые на него возлагаются, но, помимо этого, в пьесе звучит еще одна тема, которая сливаясь с темой поэта, обобщает и возвышает ее, это тема воли: «Без воли как без души, — кто уж лишил его воли, тот и жизнь его взял». Это две ведущие идеи пьесы, но выражены они не отдельными партиями, а множественностью голосов и линий. Платонов, как никто другой, удивительно чувствовал ритм народного много-

звучия. В ремарке: «Но вот уже колокольчики ударились в такт, забились и зазвонили на удалении. Пушкин уехал. Колокольчики бьются все далее и далее, но звон их не умолкает вовсе, а лишь делается все более мелодичным, как бы волнообразным, и словно превращается в музыку, заполнившую все русское пространство, куда уехал Пушкин». Благодаря Пушкину зазвучало все русское пространство, народ в нем обрел голос: «Дар Пушкина — добро всех обездоленных». Образ поэта объединяет вокруг себя разных людей, собирает их в единое целое, в народ: «Теперь ему вся Россия лицей». Россия не может без Пушкина. «Я без него теперь не могу, не могу. Скучно стало без Пушкина», — Державин почти дословно повторяет мысль Ивана Пущина, лицейского друга поэта: «Брат мой лицейский, скучно мне без тебя! Не живется и не учится. С тобою мне всегда хорошо и все можно стерпеть!» «Ах, не будь ты ничем, Александр Сергеевич, — ни поэтом, ни мудрецом, ни вельможей, но живи с нами долго-долго... и не оставляй нас» — Жуковский; «Я люблю тебя еще более, чем ты» — Чаадаев; «Александр Сергеевич спят, они чоха не боятся» — Фома; «Все его любят, да кто сбережет!» — Арина Родионовна; «Я у Пушкина младшая сестра» — сирота Маша; «Вы тоже мое семейство» — Екатерина Андреевна Карамзина; «Брат мой милый» — Захарий. Чувство родства с Пушкиным ощущают все герои пьесы, это чувство родства приходит к зрителю и читателю. Пушкин также ощущает свою кровную связь с народом: «Пушкин, бедный человек»; «я на старости лет мужиком стану либо инвалидом — и буду жить тогда в будке при дороге»; «был бы я волен, уехал бы с Машенькой да с вами, матушка, в деревню, стал бы мужиком, двор бы постоянный открыл».

Но русская песня, как река, помимо основного течения, вбирает в себя множество речек и ручейков. Так и платоновский текст всегда многопланов и, при наличии основной ведущей темы, пространственно открыт. Это достигается введением в действие знаковых образов, которые, кочуя из произведения в произведение, придают тексту дополнительную смысловую значимость. Это и образ сироты, обижаемой всеми, это образ музыканта, образ матери-сироты, бедного человека. Но в пьесе эти образы еще и связаны с пушкинским текстом. Сирота Маша Миронова из «Капитанской дочки» перекликается с образом сиротки Машеньки, которую те, «у кого сердца нет», считают дурочкой. У Платонова она превращается в народную бессознательную поэзию, которая родная сестра Пушкину. Монологи Маши неожиданны не из-за ущерба разума, а в силу своей поэтичности: «Огонь, огонь, стань добрым, стань цветочком!» — обрядовая, заклинательная поэзия древних славян. «В печи огонь горит, от огня цветы растут, на дворе мороз, на небе звезды, а в избе люди добрые» — какой поэтический охват, точность и неожиданность предметных соединений, присущих поэзии самого Платонова. Пьеса завершается словами Маши: «Я не чужая ему, а сестра, и он мне брат». Образ бедного музыканта перекочевал сюда не только из прозы Платонова 1930-х гг., но и из «Моцарта и Сальери»: неслучайно Пушкин у Платонова говорит о музыканте как о своем брате. Затронуты образы и станционного зрителя, и Пугачева. Образ Захария Петрова, воина, который может добыть для народа волю, перекликается с пушкинским образом Пугачева. Сам Пушкин в пьесе дает ему идею стать царем и дать народу волю. Захарий пробует, но попадает в кандалы из-за своей человечности: «Мне жалко их было, я дрогнул, а теперь они тебя тронули и я не дрогну!»

Сложный, кульминационный момент пьесы — встреча Пушкина с Феклой, матерью забитого палками солдата Борисевкина. Образ Феклы сделан настолько скупыми средствами и так пронзительно, что надолго остается в сердце. В этом образе просматривается связь с духовной народной поэзией, которую Платонов знал очень хорошо. Стих о Богородице, которая ходит по земле, ищет своего распятого сына, плачет, и слезы превращаются в цветы, был очень любим русским народом. Но и тут Платонов добавляет свое — колыбельную песню мертвому на всю долгую ночь. Но как песня раскладывается на два и несколько голосов, так и в пьесе существуют параллельные образы. Тема Феклы закольцована с образом Арины Родионовны, которая в конце пьесы также уходит на поиски правды о сыне. Параллельность может строиться и на контрасте, как, например, образы двух сироток, которых приютила Арина Родионовна — Маши и Даши. Даша — живая, здоровая, работающая, Маша — слабая, не от мира сего. Но их объединяет «вдохновенность». Даша от души читает стихи Пушкина, Маша — сама набросок стихотворения. Интересно, что образ Чаадаева контрастирует сразу с двумя образами Варсонофьева: — «палки, смерти солдатской» и Захария Петрова, не теоретика, а практика. Но есть и продолжение военной темы — генерал на экзамене в Лицее: «И упомянуть нельзя, нельзя упомянуть: много генералов». Среди слуг также имеем три образа: кучер, лакей, который готов доест, что пес не съест и Филька. О Фильке только упоминается, но сразу определяется смысл образа: «К чужим мошенник, а своим слуга». Лакей же ни во что не ставит своих, зато пресмыкается перед иностранцами. Образы лицейских товарищей, образы поэтов Державина и Жуковского, образы сестер: Ольги Сергеевны, Екатерины Андреевны Карамзиной, о которой Ольга говорит: «Саша любит ее больше меня. Он называет ее своею старшей сестрой... Она старшая сестра, она лучше меня». Младшая сестра — сирота Машенька. Образ дяди Василия Львовича мог бы закольцеваться с образом дядьки Никиты Козлова, но здесь сторож, инвалид Фома. Связывает эти образы некий комический, юмористический план. «Спите ангелы, демоны вас возьми!» — Фома.

Александр (к Василию Львовичу). Дядя, правда, кит в Неве?

Василий Львович. Конечно, натурально! К нам всякая пакость плывет, бежит и едет. Попадочное к нам не прибывает.

Уже по приведенным примерам видно, насколько сложна пьеса и что она требует для своей постановки определенной специфики: знания народной психологии, внутренней народной культуры. К счастью зрителей, этой пьесой Платонова заинтересовался Историко-этнографический театр (художественный руководитель Михаил Мизюков). Если посмотреть репертуар театра, то в нем находим и скоморошью эпопею Бориса Шергина «Шиш московский», и «Ярмарку начала века», и «Русский календарь» (традиционное обрядовое действие), и «Казачье действие». Также театром поставлена «Песня судьбы» А. Блока и «Любовная феерия» Леси Украинки. «Ученик Лицея» Платонова занял достойное место в репертуаре. Пьеса идет 3 часа, но смотрится на одном дыхании, нет ни усталости, ни скуки, даже у детей. Актеры сумели взять правильный тон, поэтому даже разношерстая, разновозрастная публика с первых минут втягивается в

действие и к концу спектакля приобретает редкое единодушие. На этом спектакле нет равнодушных лиц. Сценическая правдоподобность заставляет не просто смотреть, а сочувствовать, вызывает то смех, то слезы. Текст пьесы при постановке претерпел некоторые изменения: сняты образы Захария Петрова и музыканта, изменена концовка. Сашенька-дитя, который появляется в начале спектакля и приходит в конце к осиротевшей няне Арине Родионовне, — находка режиссера. Он помог закончить, закольцевать спектакль, несмотря на то что концовка у Платонова остается открытой: няня Арина Родионовна и Кюхельбекер вместе уходят к царю правду искать. Уходят навстречу новой драме. Платонов умел так заканчивать произведение, что оно может быть дополнено и додуманно, более того, открытый финал приглашает к сотворчеству. В данном случае спектакль смотрится цельно, и это большая удача театра и его художественного руководителя.

Константин Баршт (Санкт-Петербург)

ПОЭТИЧЕСКАЯ ГРАММАТИКА А. ПЛАТОНОВА В ПЬЕСЕ «НОЕВ КОВЧЕГ»: ПАРАФРАЗ, РЕМИНИСЦЕНЦИЯ И АЛЛЮЗИЯ

Тематика пьесы в комментариях Н. Корниенко связывается с публикациями в советской прессе 1949–1950 гг., книгой Апокалипсиса и библейским описанием Всемирного потопа¹. Это не вызывает сомнений, почти каждая ремарка или реплика героев пьесы связана с фактами, которые содержатся в соответствующих группах текстов. Название пьесы явно указывает на трактовку известного фрагмента Библии на современном Платонову материале, целый ряд персонажей и эпизодов пьесы — реминисценции из Священного Писания и газетных сообщений о современном периоду написания пьесы политических событиях. Однако, помимо газетной публицистики 1949–1950 гг. и Библии, обнаруживается третий основной источник формирования тематико-смысловой базы пьесы «Ноев ковчег». Это грамматика и лексика поэтического языка Платонова, зафиксированные в предшествующем творчестве писателя. В пьесе во множестве рассыпаны знаки, указывающие на корневые узлы поэтической системы Платонова. В этом смысле пьеса не уникальна, такого рода автоаллюзии, скрытые или очевидные указания на ранее написанные произведения наблюдались и раньше. Особенность пьесы заключается в том, что, умышленно или нет, писатель собрал в ней практически все узловые пункты своего творческого мировоззрения, создав своего рода индексальный каталог философско-эстетических концепций, тем и мотивов, которые он развивал на протяжении всего своего предшествующего творчества, в 1920–1940-е гг.

Работая над пьесой, Платонов знал, что обречен. Несмотря на помощь М. Шолохова, достававшего для него редкие лекарства, болезнь прогрессировала. В отличие от М. Булгакова,

он не успел закончить свое последнее произведение. Однако, возможно, именно поэтому в нем особенно хорошо сохранился характер поэтического завещания. Ситуация активной автокоммуникации, которая имеет место на ранних стадиях работы писателя, на более поздних стадиях сменяется формированием остраненного нарратора, ориентированного на иную систему ценностей, свойственную чужому сознанию. Поэтому на поздних этапах работы автора над произведением автокоммуникативные компоненты текста затушевываются или исчезают. Черновики и незаконченное произведение ценны для нас именно тем, что в них яснее обозначены элементы его художественной системы, которые он развивал в своем творчестве предшествующих лет — с помощью парафраза, реминисценции или аллюзии. Это со всей очевидностью выступает в «Записных книжках» писателя, это же свойство проявляется в пьесе «Ноев ковчег». В этом произведении возникла система разного рода цитатных форм, множеством нитей связывающих пьесу с темами, философскими концепциями или мотивами, представленными в его романах и повестях.

1. Темы

1.1. Конец Света

Энергетический апокалипсис описан во многих произведениях Платонова («Чевенгур», «Котлован», «Родина электричества», «Джан», «Мусорный ветер» и др.). Различия в трактовке этой темы связаны с различными вариантами мотивировки наступления Конца Света: истощение ресурсов Солнца в «Чевенгуре», упадок энергетики Земли в «Котловане» и «Родине электричества», истощение жизненной энергии у целого народа в «Джане», уход истории человечества на ложный путь в «Мусорном ветре» и т. д. Особенность трактовки этой темы в «Ноевом ковчеге» заключается в том, что угроза гибели человечества исходит от максимально животворного, согласно идее Платонова, вида «вещества существования» — от воды. В этом смысле «Ноев ковчег» составляет логическую антиномию основной идее повести «Ювенильное море». Это подчеркивает гибельность пути, по которому идет европейская цивилизация, основанная на неверной трактовке смысла жизни человека и его роли во вселенной.

Признаки энергетического апокалипсиса, указанные в «Ноевом ковчеге», во многом совпадают с использованными им ранее: это остановка времени, которая фиксируется двусмысленными репликами героев: «Шон (Цадику). Что вам угодно? Скорее говорите, времени нет. Видите, времени нет. — Цадик. Вижу, конечно, — времени нет...»² Второй признак — аномальные изменения в состоянии животного и растительного мира. Спасаясь от воды, в «Ноевом ковчеге» лезут на гору «лягушки, жабы, змеи» (404), ранее, в «Родине электричества» — «из расщелин земли, пугаясь влаги, полезли ящерицы, пауки, сухие членистые черви неизвестной породы и твердые мелкие насекомые», которые «должны наследовать землю, если... люди вымрут»³. Постоянные упования героев «Ноева ковчега» на то, что скоро должно наступить «свое время» (404), когда они будут спасены, напоминают страдания оказавшегося в пространственно-временном тупике «колхоза» в «Котловане»: «Когда ж что-нибудь настанет-то?»⁴

Мотив физической смерти в пьесе органически сочетается с идеей некоего механического танца, который внезапно исполняет Марта:

Марта (напевает и танцует).

Кувырком-кувырком
 Темечком о камень.
 Хорошо лежать ничком
 В бездне под волнами.
 Хорошо себя убить
 И Америку любить;
 Плохо, жить вот хочется.
 Жить мне, сладко жить мне хочется!

Конгрессмен. Надо в пропасть броситься!

Марта (механически повторяя). Надо — в пропасть броситься... (411–412)

В «Котловане», после раскулачивания и отправки кулаков на гибель, также начинается пляска и пение, которые фиксируют апокалипсическую остановку времени: «Колхоз, не прекращая топчущейся, тяжелой пляски, тоже постепенно запел слабым голосом... слышалось жалобное счастье и напев бредущего человека» (К, 208). Роковое «содрогание земли», которого с ужасом ожидают на Арарате герои пьесы Платонова, также имеет место в «Котловане»: «Сорок или пятьдесят человек народа открыли рты и дышали вверх, а под низким потолком висела лампа в тумане вздохов и она тихо качалась от какого-то сотрясения земли» (К, 185).

Жизнь человека на Земле при наступлении Конца Света осознается в «Ченугуре» как жизнь на могиле: «Ченурный ничего не боялся, потому что долгое время истории кончилось...»⁵ Город в «Мусорном ветре» осмыслен как каменная конструкция, фундаментом которого также является могила — символ, параллельный «Мусорному ветру», где фундамент здания также оказывается чем-то вроде братской могилы его строителей: «Большой католический собор... стоял... опираясь глубоко в могилы его строителей»⁶. В «Ноевом ковчеге» место действия в самом начале пьесы маркировано как могила скорпиона, символически раздавленного Шопом и похороненного по христианскому обряду прагматичности человечества Евой.

1.2. Любовь к себе

Секерва говорит: «Я всю жизнь сам себя хочу поцеловать» (388), объясняя это тем, что он «частица Америки», и это оправдывает его намерение. Этот мотив восходит к подобного же рода «любви к себе» Козлова из «Котлована». Любовь, по Платонову, это не внутренняя эмоция человека, но проявление в человеческом существе всемирного закона тяготения одной частицы мироздания к другой, в рамках вечного движения и самосовершенствования всемирного «вещества жизни». Центростремительная сила тяготения, превышающая тяготение к «другому», применительно к человеку, представлялась Платонову аномальной: замыкание энергии своего действия и своей мысли на своем теле заводит в тупик. В этом случае человек оказывается могилой своего собственного

бытия, лишает свою творческую энергию выхода, вместо того чтобы вкладывать ее в окружающую жизнь, для чего, по Платонову, создан человек.

В качестве одного из источников для формирования этой концепции «любви к себе», косвенным образом объясняющей выбор имени героя «Котлована», можно назвать труды Алексея Александровича Козлова (1831–1900), русского философа-сенсуалиста, автора монументального труда «Сущность мирового процесса» (М., 1873–1876), а также труда на столь интересовавшую Платонова тему «Генезис теории пространства и времени Канта» (Киев, 1884). Основным руслом движения идей А. Козлова были концепции релятивизма и эгоцентризма, близкие к Ницше и Шопенгауэру⁷, а также персонализм Лейбница. Козлов мог заинтересовать Платонова проповедуемой им теорией «панпсихизма», весьма близкой к философским построениям целого ряда персонажей произведений Платонова: бытие отождествляется с сознанием, которое присутствует на каждом участке и в каждом фрагменте мировой субстанции. Раньше А. Эйнштейна Козлов отрицал абсолютные пространство и время, по его мнению, лишь форматы восприятия действительности Гомо Сапиенс; реальность, по мнению философа, принципиально недоступна для восприятия, и мы видим лишь слабые и неадекватные ее знаки (индексы). Фактически Козлов — философ-символист, отношение же Платонова к символизму известно, равно как и к мысли о возможности замыкания бытия в одном, изолированном от всего другого существе (участке «вещества»).

1.3. Нечувствительность и бесчувствие

В «Ноевом ковчеге» подчеркивается равнодушие Евы к ласкам и вообще к каким бы то ни было чувственным ощущениям. Нечувствительностью к боли и равнодушием к личным чувственным переживаниям обычно в произведениях Платонова обозначается преображенный («сокровенный») человек. Таковы Александр Дванов, Копенкин («Чевенгур»), Чиклин и Юлия («Котлован»), Чагатаев («Джан»), Лихтенберг («Мусорный ветер») и многие другие персонажи его произведений. Это свойство имеет концептуальный характер: человек, «обручившийся с Землей» и принявший Космос в роли своего личного тела, перестает чувствовать «себя самого, как самостоятельный твердый предмет» (Ч, 66) и, как следствие, полностью или частично теряет чувствительность к физической боли. Когда Лихтенберг («Мусорный ветер») рубит свою ногу, чтобы спасти от гибели умирающую женщину, его сознание уже преодолело ограниченность предметности его тела и вышло во все мировое «вещество существования». Потому он в состоянии преодолеть чувственную ограниченность своего «эго», воспринимая свое тело как одну из многих частей «вещества существования»: «рубить было трудно... говядина не поддавалась» (Мв, 311).

Этот эффект резкого снижения болевого порога героями-философами, отказавшимися от своего тела как своей «личной собственности», описан Платоновым множество раз. Во время битвы с орлами Чагатаев в «Джане» «со стороны»⁸ наблюдает свое израненное тело. Не чувствует никакой боли, но лишь усталость и слабость раненый Александр Дванов («Чевенгур»): он «забыл про свою рану на ноге, а оттуда все время сочилась кровь и густая влага; в отверстие раны уходила сила тела и сознания, и Дванову хотелось дремать» (Ч, 117).

Мальчик («Счастливая Москва»), умирающий от страшной опухоли, также отказывается от своего тела, его душа и жизненная энергия уходят в вечное «вещество». Поэтому он чувствует отчуждение от своего тела: «Мама... меня сейчас резать будут, но мне ничуть не больно! — сказал он и стал беспомощным и чуждым самому себе»⁹. В «Котловане» не чувствуют боли избиваемые или умирающие крестьяне, то же самое происходит и с умирающими животными — живая лошадь, заднюю ногу которой грызет собака, лишь изредка чувствует боль.

В поэтической системе Платонова человек — существо онтологически свободное и ничем не ограниченное в своих бытийных перспективах. Смерть, болезнь, раны выглядят событиями не столь важными в условиях его бытийной принадлежности к «веществу существования», для чувства боли или даже страха боли не оказывается никаких реальных оснований. В максимуме своего «сокровенного» развития человек отождествляется со всем «веществом существования», и потому боль, как сигнал страдающего организма, перестает быть существенной — как перестает быть существенным и его «эго». Вместе с тем, персонажи произведений Платонова могут чувствовать боль за все «вещество существования», например, герои «Чевенгура» «мучаются всем телом», понимая, что «почва в Чевенгуре оказалась слишком узка и засорена», в то время как они стремятся поставить страдающее «вещество» «на живую базу» (Ч, 234). Для Евы в «Ноевом Ковчеге» скорпион — столь же ценная часть мирового «вещества жизни», как ее собственная рука или нога.

1.4. Телесная мутация под действием внешних сил

В самом апофеозе апокалипсиса, описанного в «Ноевом ковчеге», появляется Чадо-Ек — новое существо: «спецчеловек Соединенных Штатов Америки», «воин авангарда, космополит земного шара и новый человек будущего мира» (423). Этот комический персонаж обозначает одну из важнейших тем творчества Платонова, венчая поиски писателем формата нового биологического образования, которое заменит человека на Земле, после того как зашедшее в тупик человечество доведет Мироздание до коллапса. Мотив смены Гомо Сапиенс новым биологическим видом, сохраняющим, впрочем, некое сходство с человеком, встречается во многих произведениях Платонова.

В «Котловане» появляется «медведь-кузнец», авангардное существо СССР и прямой продукт коллективизации, получеловек-полуживотное, который приходит на смену людям, погибающим в созданном ими Конце Света. В «Мусорном ветре» — Зельда и главный герой рассказа Альберт Лихтенберг, также в условиях апокалипсиса постепенно обрастающий шерстью и превращающийся в «странное животное», по мере истощения энергетических ресурсов «вещества мироздания», выражением которых является его тело: «первобытный человек, заросший шерстью... скорее всего это большая обезьяна, кем-то изувеченная» (Мв, 312). Герой «Сокровенного человека» Фома Пухов от грустного отчаянья и заброшенности также обрастает шерстью, приближая внешний облик к обезьяне: «запаршивел, оброс шерстью и забыл, откуда и куда ехал и кто он такой» (СМ, 63). Возможен, конечно, и обратный ход: не только человек способен обращаться в животное, растение или минерал, но и любое животное, растение или минерал — потенциальный (существенный) человек. В своей записной

книжке Платонов записывает: «Узник может превратиться не только в другого человека, но и в черепаху, в кошку — в эти тоже людские существа. Черепаха на карачках — настоящий человек»¹⁰.

Человек в произведениях Платонова проявляется как часть живого и способного к прямой и обратной мутации «вещества существования», поэтому его тело может легко менять свои биологические и даже видовые характеристики — превращаться в собаку или обезьяну («Мусорный ветер»), получать облик медведя («Котлован») или, само по себе, вырабатывать яд против комаров («Джан»): «комары теперь боялись людей и не приближались к ним» (Гж, 476). Человек может потерять способность видеть, а затем вернуть эту способность в обоих случаях, помимо логического или медико-биологического обоснования, как машинист Мальцев из «В прекрасном и яростном мире» или девочка, описанная в 16-й записной книжке Платонова (ЗК, 199). Истощение энергии вещества, из которого состоит тело человека, а также окружающей его плоти Земли приводит к формально-биологическим изменениям его тела, человек может обрести зооморфные черты, даже в случае, если его сознание действует с прежней ясностью. Пластичность человеческого тела Платонов сравнивает с изменчивостью морской волны: «Человек устроен по настроению, как волна морская» (ЗК, 110); «Крестьянин имеет переменную душу — от погоды, природы, от ветров и потоков» (ЗК, 124). Эта мутация определяется экологическим и нравственным состоянием Мироздания, окружающего человека, меняя моральный и энергетический климат вокруг себя, человек меняется ментально и телесно. Для того чтобы подчеркнуть для читателя / зрителя своей пьесы мысль, что речь идет о новом существе, сменяющем на Земле человека, Платонов заставляет Брата, прожившего на Земле две тысячи лет, заметить, что Чадо-Ек — это «что-то новое» (423).

1.5. Преображенный человек

Брат Господень — персонаж, со всей очевидностью напоминающий бога из «Чевенгура»: он вот уже две тысячи лет «не может умереть» и свободно обходится без еды. Эта фигура фиксирует старинную и любимую мысль писателя: каждый человек есть «брат Господень». Человек несет в себе часть Мирового Сознания (Духа Святого), вмещая в себя столько, сколько в состоянии вместить его любящая душа. Мера этого вмещения прямо измеряется уровнем его ответственности за все живое на Земле, а живым, по Платонову, является все, включая воду и камни. Духовное и физическое преобразование человека, согласно мысли Платонова, возможно в случае его онтологического совпадения с бытием всего Космоса.

Попытки найти такой тип героя проходят через все творчество писателя. В самом начале творческого пути Платонов писал о будущем соборе этически совершенных людей, пребывающих в состоянии их бытийной неисчерпаемости: «Вместо жалкой телесной личности, которую любая большая собака могла отправить в “Лоно Авраама”, вырастает личность великая, духовная, общественная, видящая в другом человеке самого же себя и любящая поэтому каждого человека как самого себя»¹¹. Всю жизнь Платонов мечтал о приходе нового мессии, вещественно-энергетическом воплощении Любви—Творчества—Сво-

боды (новом Пушкине), возможная трагическая гибель которого в условиях апофеоза пищевой истории Европы описана в «Мусорном ветре» (Лихтенберг) и в «Чевенгуре» (Дванов).

По Платонову, человек, в мере адекватности выражения собой ресурсов вещества Вселенной, будет эволюционировать в сторону бессмертия и энергетического совершенства, которое зависит от умения отдавать и принимать энергию Космоса, а также развития в себе чувствительности к распознанию и верному применению окружающей энергии. Отсюда ясно, что такое преобразенное существо должно получить новые органы для прямого и ясного контакта с «веществом-энергией», физиолого-органическая его природа должна соответствовать его новому вселенскому статусу. Такого рода свойства регулярно появляются у героев Платонова: Дванову «слышались в воздухе невнятные строфы дневной песни, и он хотел в них вернуть слова. Он знал волнение повторенной, умноженной на окружающее сочувствие жизни. Но строфы песни рассеивались и рвались слабым ветром в пространстве, смешивались с сумрачными силами природы и становились беззвучными, как глина. Он слышал движение, непохожее на его чувство сознания» (Ч, 103). Автотрофное существо, не нуждающееся в пище, освободившееся от необходимости полового размножения и сливающееся онтологически со всем вечным «веществом-существованием», — это цель, к которой, так или иначе, идут все герои-философы Платонова. «Брат Господень» Иаков, освободившийся от смерти простой человек, живущий в истине, венчает поиски писателем идеального типа «самодельного» и «сокровенного» человека.

2. Концепции

2.1. Человек, животное, растение, минерал

Шоп находится вне биосферы, противостоя ей морально и онтологически, Ева находится внутри биосферы как ее часть и орган, поэтому она кормит скорпиона и гладит его, не подвергаясь опасности быть ужаленной. Сюжетно реализуя эту мысль, Платонов показывает, как Шоп убивает скорпиона, а Ева оплакивает его, как родное и близкое существо. Свою отдаленность от остального живого Шоп подчеркивает словами: «собака нужна, чтобы оставаться человеком» (383). Еве, для того чтобы быть человеком, нужен скорпион, Вошеву («Котлован») — сухой лист дерева и камень, Прушевскому — комочек земли. Не случайно Ева обращается, к как чему-то более важному, к комочкам земли, принципиально отворачиваясь от митинга, который разворачивается вокруг Ноева ковчега (399).

В произведениях Платонова нет ценностных отличий между живыми существами, а также между существом и веществом. Все может переходить во все (все фактически является всем), и потому муравей не оказывается чем-то меньшим, чем человек, отличаясь от него только иной функцией в составе энергетического обмена во Вселенной: «Заглядевшись на муравьев, Захар Павлович держал их в голове еще версты четыре своего пути и наконец подумал: “Дать бы нам муравьиный или комариный разум — враз бы можно жизнь безбедно наладить: эта мелочь — великие мастера дружной жизни...”» (Ч, 32). Герои Плато-

нова легко сравнивают себя с животными, не видя ничего оскорбительного в таких сравнениях. Кузнец Яков Титыч в «Чевенгуре» дружит с «одиноким тараканом»: «таракан существовал безвестно, без всякой надежды, однако жил терпеливо и устойчиво, не проявляя мучений наружу, и за это Яков Титыч относился к нему бережно и даже втайне уподоблялся ему...» (Ч, 338). Мальчик Егор в «Железной старухе» хотел бы побыть червем: «Давай я буду тобою, а ты станешь мною, — сказал червю Егор. — Я тогда узнаю, кто ты...» Не находя смысла своего бытия, Вошев мечтает «родиться комаром» на том основании, что «у него судьба быстротечна» (К, 154). Телесная и онтологическая близость человека к животному вовсе не оскорбительна для человека. Налицо «не лестница эволюции, а смешение живых существ, общий конгломерат» (ЗК, 213).

Животные в произведениях Платонова — «тоже люди», телесная и онтологическая близость человека к животному не оскорбительна для человека. Более того, у животного есть большое преимущество: как правило, оно выполняет свою функцию во Вселенной, а человек — отнюдь не всегда. Похороны скорпиона и крест на его могиле могут вызвать чувство протеста у верующих христиан, даже восприниматься как некое кощунство. Однако в пределах той философской картины мира, которую развивал Платонов, все живое в равной степени достойно внимания и благодати со стороны Мирового Сознания (у христиан называемого «Духом Святым»), безо всяких различий. Такова принципиальная позиция писателя: все участки жизни мирового «вещества жизни» равны между собой в праве на жизнь. Реализуя этот принцип на практике, Платонов смещает точку истины к Еве, выясняя, что она «всем нужна» (382), в то же время подчеркивается, что никому не нужны Шоп и Конгрессмен.

2.2. Целое, часть и член

Секерва замечает, что «конгрессмен... болван, хоть и частица! Он частица и болван» (388), в авторской ремарке говорится: «идут чередой вокруг ковчега все члены, все гости конгресса» (390). Платонов принципиально отрицал отношение человека к миру в значении его части, противопоставленной всему остальному. В его произведениях много указаний на иную структуру: одно в другом, своего рода «принцип матрешки». Сознание человека объемлет весь мир — на каком-то определенном уровне, пусть этот уровень временами и не очень-то высок. «Сокровенный человек» — не организм, состоящий из частей и «членов», но вещественно-энергетическое единство, выражающее собой внутренние интенции Мироздания и совпадающее с ним онтологически.

Этот знак — «член» — Платонов многократно использовал для обозначения глубокой нравственной деградации человека. Картина телесно-социального человека сводится к конструкции: «человек не имел ничего, кроме своего небольшого одетого тела с круглым и по виду неумным лицом наверху» (СМ, 12). У Пашкина («Котлован») — «члены», двигая которыми он делает «гимнастику» (К, 147). У «буржуев» в «Чевенгуре», как и у товарища Пашкина в «Котловане», не части тела, а «члены», намекающие на несовершенство их строения. В ответ на совет убить и жен «буржуев», Пиюся отвечает: «Зачем, голова? Главный член у них отрублен!» (Ч, 236). Шмаков в «Городе Градове», описывая бюрократическое будущее планеты, употребляет слово, которое обещает

скорую гибель платоновскому «сокровенному человеку»: «...бюрократ есть как раз зодчий грядущего членораздельного социалистического мира»¹². Напротив, героиня «Счастливой Москвы» принципиально отказывается отождествлять себя со своим организмом или с его частью: «Я не нога, не грудь, не живот, не глаза — сама не знаю кто...» (СМ, 66). Герой «Города Градова» отрицает, что он «член», демонстрируя отказ от своей животной сущности. Жена его несколько раз саркастически повторяет: «Член! Обдумал тоже, член!» (ГГ, 218). В своей «записной книжке» Платонов сделал запись о возможности существования человека — «многочлена» (ЗК, 266).

2.3. Граница между жизнью и смертью

Конгрессмен спрашивает Иакова, почему тот не умер, живя столь долго. Тот отвечает: «Не получается» (389). Здесь заключена любимая мысль Платонова, что продолжительность жизни и уровень активности человека определяются качеством наполняющей его энергии, связывающей его со Вселенной необходимой связью и делающей его бытие необходимым.

Смерть осмыслена Платоновым не как прекращение существования — в рамках его энергетической концепции вещь невозможная, — но как простое ограничение той меры свободы, которую дает биологическая форма существования человека. Не случайно, что Захар Павлович трактует смерть как форму жизни, приписывая ей атрибут «тесноты», стесненности, отсутствия вариантов для движения. Отговаривая рыбака от эксперимента самоубийства, он приводит именно этот аргумент: «Нет там ничего особого: так, что-нибудь тесное» (Ч, 27). Саша Дванов идет за гробом отца «без горя и пристойно», причем плачущие женщины трактуются как «ханжи», а самоубийца — как человек, который «нарочно так улегся» (Ч, 27–28). Смерть рыбака, который из любопытства покончил жизнь самоубийством, трактуется как «убыток» (понижение энергетики Мира за счет растраты энергии, заключенной в биологическом существе человека).

Человеческое существо — форма вещественно-энергетического бытия Мироздания, отсюда в поэтической системе писателя возникает концепция человека как существа принципиально свободного и не ограниченного в своих бытийных перспективах. По Платонову, с одной стороны, смерть обратима. В 1931 г. он сделал запись в своей «книжке»: «Череватов несколько раз умирал, но оживал» (ЗК, 72). С другой стороны, человек в его нынешнем состоянии неотличим от мертвого. Платонов многократно обращался к этой теме в своих произведениях. В своей шестой записной книжке он указал: «Чего ты боишься смерти, так ты уже мертв: мы до рождения были все мертвы», поэтому герои Платонова временами не могут «до конца» умереть (ЗК, 77–78) или, наоборот, не могут почувствовать себя до конца окончательно живыми.

Живые существа тесно связаны друг с другом способностью и возможностью жизни, жизнь и смерть человека приходят не сами по себе, но через «кого-то». Если кузнец в «Чевенгуре» жил благодаря таракану, благодаря скорпиону живет Ева в «Ноевом ковчеге», то отсутствие связи с «веществом жизни» сулит скорую гибель. В «Ноевом ковчеге» описана ситуация «смерти из-за кого-то», Марта указывает на фатальную опасность ненависти человека к другому живому существу: «мы умираем через вас» (414).

2.4. Критика полового разделения Гомо Сапиенс

Шоп уговаривает Марту отдаться в надежде успеть совершить половой акт до наступления Конца Света (415). Это аллюзия на идеи, которые Платонов развивал в «Антисексусе», «Чевенгуре» и ряде других произведений. Отношение к любви и «половому вопросу» у Платонова не является отдельным и независимым от всей остальной его этики и онтологии, оно вытекает из самых основ его вещественно-энергетической концепции: инспирируемое животными инстинктами половое размножение как самоцель уводит человека в сторону от вечного бытия — к «дурной бесконечности» ни к чему не ведущих рождений-смертей, что особенно важно, не совпадая с любовью, но фактически прямо противостоя ей¹³. Судорожное и патологическое многоплодие, которое видит Саша Дванов в семье Прохора Абрамовича («Чевенгур»), оказывается выражением той глубокой пропасти, в которую пало человечество, зашедшее в тупик «мертвой природы».

Комментарий к этой ситуации дает другой герой «Чевенгура», Поганкин, в имени которого заключено описание оправданности человеческого бытия в его нынешнем положении: «Оттого и народ-то лишний плодится, что скучно. Ништ, стал бы кажный женщину мучить, ежели б другое занятье было?» (Ч, 100–101). Этот мотив становится основным сюжетообразующим в рассказе «Семен», бесконечная череда родов в семье Семена, порождающая мертвых или скоро умирающих младенцев и заканчивающаяся смертью самой многодетной матери — символ бытийного тупика, в котором находится половой человек Нового времени.

Настаивая на своей половой природе, человек отступает от космической функции, делая шаг к животному, отсюда сформулированное писателем «безумие, бездушие такой любви — Sexus'а» (ЗК, 148). В «Чевенгуре» появляется персонаж, параллельный Шопу, также указывающий на приближающуюся гибель Вселенной с помощью актуального выражения своей половой природы: Кондаев, который «радовался голоду, который выгонит всех красивых мужиков далеко на заработки, и многие из них умрут, освободив для него женщин. Под напряженным солнцем, заставлявшим почву гореть и дымить пылью, Кондаев улыбался» (Ч, 47). Половая история человечества замыкает человека в гибельный круг рождения-смерти, сексуальное оказывается суррогатом искомого платоновским героем «обручения с Землей» и заменой его ни к чему не ведущим «растительным» обручением с другим человеком. Это, по мнению Платонова, оскорбляет космическое достоинство человека, понятого как важнейшая часть «вещества», его мыслящая часть.

2.5. Критика «пищевого человека»

Персонаж пьесы Полигнойс¹⁴ много и увлеченно ест, еда для него — смысл жизни и самое большое наслаждение; Черчилль, Шоп, Тевно, Герцогиня Винчестерская, Конгрессмен и другие герои многократно выражают намерение что-то «съесть», «выпить», «сожрать», «сварить», поджарить, мечтают о «шашлычке» и «лапшичке» (406–409). Здесь и в других подобных эпизодах зафиксировано стандартное для героев-философов писателя отрицательное отношение

к процессу поглощения человеком органической пищи. На поэтическом языке Платонова пищевая сытость и сосредоточенность на еде — признаки уклонения человека с пути преобразования и единства с Вселенной.

Новая история человечества, связанная с гуманистическим идеалом «сытого и довольного» человека, трактовалась писателем как «затейничество» (ЗК, 159). Еще в юности Платонов сформулировал мысль о том, что Западная Европа живет не во имя культуры и правды, но «во имя своего желудка» («Прямой путь»). Усиленное питание и акцент на пищевую сытость указывают на гибельную для человека голую телесность, которую выражает в «Котловане» и опухший от голода Елисей, и упитанный Пашкин и его жена, раздобревшие Козлов и «Главный». Когда Бормотов («Город Градов») задает своим коллегам философский вопрос, «собрание молчало, истребляя корм» (ГГ, 209). В «Чевенгуре» мы видим модель пищевой истории человечества в максимуме идеологической насыщенности: «...в обеде борщом распаришься, потом как почнешь мясо глотать, потом кашу, потом блинцы — ешь до тех пор, пока в скулях судорога не пойдет. А пища уж столбом до самой глотки стоит...» (Ч, 115). На вопрос Дванова к «пешеходу», почему люди не пахнут столь плодородную землю, тот объясняет это переходом человека в животное-телесное состояние, когда пищевая функция оказалась для него центральной. Из этой трагической установки человека проистекают все беды: «Раньше были люди, а теперь стали рты. Понял ты мое слово?» (Ч, 97).

Принятие пищи землекопами в «Котловане» оказывается тягостным выполнением долга перед телесностью, стыдной данью несовершенной плоти, которая в своем пищевом отношении к «веществу» означает глубокое качественное разделение с ним: «Ели в тишине, не глядя друг на друга и без жадности, не признавая за пищей цены, точно сила человека происходит из одного сознания» (К, 137). В «Чевенгуре» необходимость принятия пищи определена как главная беда человека, указывающая на его биоонтологическое несовершенство, его смертную природу, «которая означает смертную необходимость есть, тогда как целое небесное светило помимо людей работает над рождением пищи» (Ч, 251). Если герои-философы Платонова едят без удовольствия, как бы выполняя должное, то Черчилль, поев супа из ботинка, утверждает: «Смысл моей жизни оправдался» (413). Суп из того, что под рукой (в «Ноевом ковчеге» — из ботинка), встречался в «Чевенгуре», рецепт этого блюда — любое вещество, которое под руками, варится в кипящей воде. В повести «Джан» люди получают «ужин из песка и воды» (Дж, 514).

Истинное оправдание человеческого бытия, по Платонову, находится далеко за пределами его биолого-социальной природы, не прямо связываясь с телесным органическим устройством Гомо Салиенс, который должен пройти сложный и долгий путь преобразования, прежде чем из «человека-червяка» обратится в нечто более совершенное и достойное его роли во Вселенной. На самом раннем этапе работы над «Котлованом», когда еще не было имени у Жачева и Чиклина, а сюжет вырисовывался перед писателем в виде трапеции с тремя стрелками, уже содержится концептуальная запись, лежащая в основании критики «пищевой истории человечества», которую мы видим в повести и в других произведениях писателя: «Красные губы, жрущие мясо» и «Ложка за сапогом». Пищевой человек Новой истории Европы сформулирован в виде «великой глот-

ки под пустяковой головой» (ЗК, 40, 70, 115). Платонов задумывал даже написать сказку под названием «Думающий желудком» (ЗК, 262).

2.6. *Верх и низ художественного пространства*

В первой ремарке пьесы отмечено, что Шоп устремлен взглядом вверх, Ева стоит на коленях и смотрит вниз, на землю. Персонажи «Ноева ковчега» припадают к земле и ищут у нее защиты и спасения, когда раздастся звук летящего предмета (415).

Пространственное обращение к земле обозначает в творчестве Платонова творческое напряжение человека в его устремленности к вечной плоти Мироздания, в которую он стремится вложить свою жизнь. Молитвенный смысл этой позы открывается в жесте Вощева («Котлован»), когда он, после отчаянного спора с Сафроновым о праве человека на поиск истины, «лег лицом вниз и стал жаловаться шепотом самому себе на таинственную жизнь, в которой он безжалостно родился» (К, 151). Свое онтологическое смирение герои Платонова оформляют, ложась на землю ничком, например, Вермо в «Ювенильном море». Самбикин в «Счастливой Москве» припадает к земле, отворачиваясь от двух главных, по мнению Платонова, врагов человека: общественной жизни, сулящей ему скуку, и от природы, сулящей ему смерть: «Самбикин стыдился такой своей жалкой жизни; в мертвые послеобеденные часы он уходил в горную рошу и там бормотал, ломал сучья, пел, умолял всю природу отвязаться от него и дать наконец покой и работоспособность, ложился в землю и чувствовал, как все это неинтересно» (СМ, 67).

И живые, и мертвые в произведениях Платонова, припадая к земле, ложатся лицом вниз. Юлия («Котлован»), умирая, последним усилием поворачивается, чтобы лечь ничком. Чагатаев, теряя остатки сил в борьбе за бытие народа «джан», обращается к энергетическим ресурсам Земли, он «ушел в сторону и лег там на землю лицом» (Дж, 526). Лечь лицом вниз — значит припасть к земле в акте добровольного, смиренного и сознательного слияния с ней. Истратив все свои ресурсы в борьбе против нарастания энтропии, умирающий Лихтенберг ложится на землю ничком: «...он выполз наружу... и лег лицом на землю» (Мв, 311). Переживая свою болезнь и теряя последние силы, лежит «на полу вниз животом» Яков Титыч (Ч, 345). В тоске по вечной жизни, которая не приходит и не сменяет временную жизнь, приближающую ее к смерти, «Честнова отвернулась и легла вниз лицом» (СМ, 41). Другой герой «Счастливой Москвы» обращается к «веществу», тоскуя по невозможности осуществить свою любовь и придав ей свойства «земельного» зрота: «После ее посещения Божко обычно ложился вниз лицом и тосковал от грусти, хотя причиной его жизни была одна всеобщая радость» (СМ, 11).

Герои Платонова обращены к Земле как к убежищу, это их молитва о спасении. Смысл этой позы раскрывается в черновом варианте «Котлована». Наевшись колосьев по пути к котловану, Вошев ложится вниз лицом, «чтобы в забвении выдумать истину жизни и устроиться внутри себя и снаружи навсегда»¹⁵. В позе лицом вниз содержится намек на вечность, человек оказывается замкнут на одной пространственно-временной точке, лицом к лицу с плотью «вещества существования».

3. Мотивы

3.1. Копание руками в земле

Ева внимательно рассматривает землю и трогает ее руками, как бы ища в ней «какое-то маленькое невидимое существо» (375). Это реминисценция из целого ряда произведений Платонова, где герои сосредоточенно изучают «вещество жизни», представленное землей под их ногами. Молитвенно концентрирует свой взгляд на земле, животворном «веществе существования», Прушевский в «Котловане», желая «остаться только с этим темным комком земли» (К, 145). В повести «Джан» Гюльчатая время от времени трогает руками песок пустыни, убежденная в его сокровенности, полагая, что «в нем лежат какие-то вещи» (Гж, 508). Божко («Счастливая Москва») пытается сберечь «крошки» как бесценное вещество, «чтоб страна уцелела полностью» (СМ, 34). Вошев носит с собой подобранный им на дороге камень, трактуя его как находящийся в тягостном забвении «слипшийся прах», вступает с ним в беседу и обещает ему скорое спасение (К, 142). Этот ряд можно продолжить.

Одним из первых важность этого мотива творчества Платонова угадал, но не понял Г. Литвин-Молотов. Говоря о поиске героями Платонова тайны «вещества существования», представленного землей, материально соединяющей их с Космосом, он пишет: «Кстати: этот мотив у Вас повторяется очень часто — в “Ямской слободе” какой-то сенатор по старчеству ищет пуп земли, в “Диком месте” выживший из ума “ученый” ищет пуп нации великодержавной. В результате — глупые поиски, бредовые мысли, смешные (зло!) требования к сроку вырастить социализм, чтобы он пер прямо из травы»¹⁶. Действительно, уже в статье «Ремонт земли» (1920) Платонов отказывается от трактовки планеты как мертвого конгломерата химических веществ, актуализируя мысль о «сокровенной» живой плоти Земли, общей с телом человека: «Что такое земля? Земля — это весь мир, с пашнями, цветами, людьми, реками, облаками. Земля — это то, откуда мы вышли и куда мы уйдем, где мы живем, радуемся и боремся. Так думает народ» (С-1(2), 25). Отсюда мечты героев писателя о глубоком преобразовании вещества Земли в «Котловане», «Чевенгуре», «Родине электричества» и др.; на уровне общественной деятельности писателя вылились в попытки создания организации «Обновленной Земли», которая должна служить целям «будущего Октября», эколого-энергетической революции, направленной на глубокое энергетическое и вещественное преобразование Земли (С-1(2), 107–109).

Воскрешение и преобразование человека, кардинальная мысль всего творчества Платонова, осуществляет через «ремонт» и преобразование Земли, частью жизни которой является человек. Ничего окончательно мертвого в «веществе нет» и потому «мертвецы в котловане — это семя будущего в отверстии земли» (ЗК, 43). Следующая за этим запись — «Предбанник», подчеркнутая Платоновым, — открывает перспективы трактовки этой фразы. Существование человека находится в ограниченном времени и пространстве, оказывается «предбанником» бытия его вечной, безграничной сущности, связанной «веществом жизни». «Уход в землю» формулируется в записной книжке № 10 как уход «к матери, брату и сестре», в другом месте он помечает: «Земля пахнет родителями». Согласно этой логике, смысл жизни нельзя выдумать, его только можно из-

влечь из того, в чем он находится — из земли: «Нельзя одному выдумать с<мысл> ж<изни>», — записывает Платонов в тетради (ЗК, 140, 266, 36). Это объясняет, почему герои Платонова пристально вглядываются в землю, рассматривают ее комочки — для многих из них это поиск смысла жизни.

3.2. Дураки исторические и природные

Важной характеристикой Марты, ключевой фигуры в структуре персонажей «Ноева Ковчега», является то, что ее сердце «полно силы» и оно «может чувствовать счастье». Имея в виду эти два свойства, она признает, что она «ду-рочка», однако добавляет к этому определению еще два: «бедная» и «умирающая» (414). Однако в то же время она отрицает, что «глупа», заставляя нас предположить, что «дурак» и «глупец» — антонимы в поэтической системе «Ноева ковчега». И ранее моральное противостояние «бедного», «умирающего» «дурака» богатому, сильному и «умному» являлось едва ли не самой распространенной сюжетной схемой в творчестве Платонова. Неглупые «дураки», «сокровенные» и «самодельные» люди — важнейшая деталь поэтической системы писателя. Еще в 1921 г. Платонов сделал набросок притчи о двух людях, которые после смерти явились на суд Божий — один из них заботился о своем теле, другой — о духе и оба умерли для жизни. Бог советует им преодолеть эту ограниченность: «...если бы вы постигли, что дух и плоть есть одно — оба были бы вечно живы и радостны радостью Моей» (ЗК, 19). Человечество не прислушивается к этому совету, выбирая модель, основанную на отождествлении себя со своим органическим телом, служении ему как единственной по-настоящему реальной ценности. Приращение ценности существ и веществ мира, окружающих человека, сочетается здесь с формированием его телесной и духовной отдельности. В черновом автографе «Котлована» Платонов записывает: «Человек, благодаря своей личности, отчасти дурак...»¹⁷

В такой плоскости вопрос был поставлен в «Сокровенном человеке»: «Коммунист — это умный, научный человек, а буржуй — исторический дурак. Я — природный дурак». Этим Пухов отвечает на предложение приобщиться к истине социальной детерминанты, вступив в партию большевиков¹⁸. Ощущение резкого несоответствия между космическим бытием и окружающей социальной реальностью выражает герой «Усомнившегося Макара» Петр, который, как и Пухов, «среди партии всегда себя дураком чувствует». В рамках этого же позитивного значения «сокровенного дурака» рабочий человек трактуется в «Чевенгуре» как «очень слабый дурак» (Ч, 91), и это является выражением добродетели, связанной с состоянием крайнего энергетического истощения, вызванного нарастающей энтропией «вещества жизни», борьбе с которой он отдает последние силы. Человек внутренний, «сокровенный», находится вне пространства и времени, он живет за их пределами, соприкасаясь с ними только через свою телесную оболочку. «Сокровенность» человека — его естественное и необходимое свойство, считал Платонов. В своей «книжке» он записывает: «Кто имеет в наибольшей степени эту естественную природу — тот понимает другого лучше, чем тот, у кого это естественное свойство затушевано или находится в недостатке. Из того выходит дурное» (ЗК, 249).

3.3. Гробы

Турки, несущие гробы по склону Арарата, корреспондируют с соответствующим эпизодом «Котлована»: заготовкой гробов, которые прячут, а затем волокут по земле готовые к коллективизации крестьяне.

Символика гроба у Платонова связана не столько с мыслью о смерти, сколько с идеей относительного отчленения человека от «вещества существования», а значит, и друг от друга, исконное родство людей не в социальном товариществе, но в том «веществе», из которого состоит все Сущее. Поэтому, чем ближе к смерти — тем ближе люди друг к другу. В «Чевенгуре» мотив обретения родства за гробом встречается многократно: в беседах Саши Дванова с отцом, в размышлениях Захара Павловича о своей умершей матери. Повторяя аллюзию на стих И. Карамзина «Спи, милый прах, до радостного утра», платоновский повествователь описывает могилу матери героя: «На том кресте сохранилась ржавая, почти исчахшая вековая надпись — о смерти Ксении Федоровны было еще запечатлено: «Спи с миром, любимая дочь, до встречи младенцев с родителями» (Ч, 57). «Гроб» есть вещественное воплощение «смертной памяти», поступательное линейное движение, обозначенное бороздой от гробов, которые «за горизонт» волочат по земле крестьяне в «Котловане», имеет общий («генеральный») смысл посмертного отделения человека от «вещества земли». Землекопы смотрят на борозды, которые оставил на земле этот двусмысленный плуг, констатируя полное отсутствие посреди чистого поля каких-либо ориентиров, кроме того «направления», которое осталось после волочения по нему гробов, формируя своего рода парафраз библейского Апокалипсиса, в «Котловане» намечается тенденция: «не из гробов, а в гробы» (К, 174, 182). Противоположное направление движения видно в освоении Настей гроба в роли детской кроватки: мертвое место она пытается сделать живым «здесь-теперь». Ее попытка оказывается неудачна, и ее мебель отдают для похорон Сафронова и Козлова: «Настя стремилась за ним вслед, обрывая с гроба свои картинки» (К, 176). Здесь и во многих других текстах жизненный путь человека принимается как путь «до гроба», в этом контексте и в произведениях писателя «гроб» понимается как локус предстояния человека перед «тайной вечности».

3.4. Звуки, сигнализирующие об ошибке

Иakov молится о том, чтобы «каиново отродье» получило бы в полной мере того, что оно заслуживает; он говорит: «Боже, дай им скорее гневной рукой» — далее идут волны света по небу, а затем раздается «тихий вначале, далекий звук; вот он усилился до страшного вопля и постепенно спал до безмолвия» (400). Второй раз «звук» возникает в связи с отправкой радиogramмы в Москву, на этот раз он связан с ощущением полета какого-то «летающего предмета» (415). В каждом из двух случаев эти звуки индексируют разлад поступков и решений человека с вектором мировой истории, от которой столь далеко отошла, по мнению Платонова, европейская цивилизация. Платонов верил, что при нарушении человеком баланса энергетически-вещественных сил, органически и естественно сложившихся в организме Земли, происходит ряд катастрофических нарушений, в конечном счете сказывающихся на судьбе человека и всего человечества.

Согласно принципам, действующим в художественном мире Платонова, Вселенная состоит из «вещества-энергии» (бесконечных колебаний между этими двумя состояниями), причем каждое явление представляет собой конгломерат «вещества» постольку, поскольку оно суть сгусток «энергии». Звуки, в том числе и ритмические сочетания звуков (музыка), оказываются свидетельством ритма жизни Вселенной:

В каждом явлении вселенной мы имеем налицо все формы энергии (в сущности, единую), но воспринимаем эти формы соответственно устройству своих органов чувств, и поэтому воспринимаем явление то как звук, то как цвет, то как раздражение (ток)... В сущности, каждое явление представляет собой одновременно все формы энергии (известные нам и неизвестные), и только мы воспринимаем его в пределах своих чувств, в одной или нескольких формах (ЗК, 18).

Этот принцип получил свое воплощение в поэтическом языке Платонова, особенно ясно — в «Ювенильном море» и «Счастливой Москве», где связь, существующая между ритмическими сокращениями живой Вселенной и ритмами человеческого организма, выражена в виде сопрягающих их звуков, представляющих собой форму восприятия этой связи на уровне рецептивных возможностей человека. Однако герои-философы не просто слушают звуки окружающего мира, но отдают себе отчет в том, что это реальные признаки движения вещества и энергии в их неравномерном перетекании друг в друга. Впечатления от музыки Бетховена у слушателей могут быть разные, но их объединяет одно: возникающее чувство отчетливой энергетической связи между человеческой мыслью и Космосом. На реплику героя «Счастливой Москвы», подвергающую сомнению это его свойство, мир отвечает своими «звуками»: «мир, стелющийся перед его глазами огнем и шумом, уже замирал в своих звуках, заходил за темный порог его сердца...» (СМ, 37).

Нарастающий ужасный звук, сигнализирующий о приближающейся катастрофе, систематически встречается в произведениях Платонова, маркируя ситуацию катастрофически безответственных и опасных действий человека на Земле. В рассказе «Маркун» искусственно созданный героем энергетический коллапс Вселенной сопровождается тремя заводскими гудками, которые созвучны трем трубам в Апокалипсисе Иоанна. Показательно, что Маркун слышит только первый и третий гудок, а среднего (второго) не слышит: «Загудел третий гудок. Второго Маркун не слышал» (С-1(1), 146). Он, как и герои «Ноева ковчега», слышит два «звука» из предполагаемых трех. Возникает вопрос: откуда он знает и почему он решил, что это именно «третий гудок», а не второй, если он слышал только два гудка? Вторым гудком обозначено прохождение Вселенной «мертвой» точки раскачки вещества-энергии, состояния «инфраполя», поэтому он остался за пределами нашего физического восприятия, в зоне «слепого пятна». Платонов считал, что из трех трубных гласов Апокалипсиса возможно услышать только два. В Откровении Иоанна Богослова мы видим намек на такого рода сведение вместе начал и концов, «первого» и «последнего»: «Я был в духе в день воскресный и слышал позади себя громкий голос, как бы трубный, который говорил: Я есмь Альфа и Омега, Первый и Последний» (Откр. 1:10; 22:13); «После сего я взглянул, и вот, дверь отверста на небе, и прежний голос, кото-

рый я слышал как бы звук трубы, говоривший со мною, сказал: взойди сюда, и покажу тебе, чему надлежит быть после сего» (Откр. 4:1).

3.5. Радио в одну сторону

Упомянутое в «Ноевом Ковчеге» радио, которое «слушает только себя» (402), ранее уже встречалось в «Котловане». Авторитарный монолог линейной «трубы» осознавался героями повести как еще один вариант «мусорного ветра», несущего смерть и запустение. Длинный речевой монолог, звучащий по радио, сравнивается с мертвым ветром: «труба радио все время работала как вьюга...» (К, 163). Логика и само явление «трубы», которая восхищает Сафронова и воспроизводит характерный набор ценностей пролетарской культуры, вызывает протест у Жачева и Вощева, которые переживают монологическое обращение к человеку как нестерпимую душевную пытку. Жачев становится на защиту принципа диалогизма, крича: «Остановите этот звук! Дайте мне ответить на него» (К, 163).

3.6. Вода

«Девственные воды», которые неудержимо хлынули из дыры, проделанной в земной коре американцами (403), явно обязаны своим происхождением «ювенильному морю» из одноименной повести Платонова. Парадокс заключается в том, что вода, самый животворный вид «вещества жизни» в платоновской поэтической парадигме, оказывается в «Ноевом ковчеге» губительной силой, уничтожающей все живое.

В заключение заметим, что пьеса «Ноев ковчег», духовное завещание Платонова, со всей очевидностью адресована читателю, который хотел бы понять язык, на котором был сформирован художественный мир писателя. В композиции пьесы и при том богатстве аллюзий и реминисценций (некоторые из них были предложены в настоящей статье), заключено стремление писателя еще один, последний раз, выразить специфику того способа видения мира, описание которого было главным делом его жизни.

¹ Корниенко Н. Комментарий // Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. С. 458–462.

² Платонов А. Ноев ковчег // Указ. изд. С. 396. Далее пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

³ Платонов А. Родина электричества // Платонов А. Повести. Рассказы. Из писем. Воронеж, 1982. С. 233.

⁴ Платонов А. Котлован // Платонов А. Повести и рассказы. 1928–1934. М., 1988. С. 187. Далее повесть цитируется по данному изданию (сокращенно — К) с указанием страниц в тексте статьи.

⁵ Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 269. Далее роман цитируется по данному изданию (сокращенно — Ч) с указанием страниц в тексте статьи.

⁶ Платонов А. Мусорный ветер // Платонов А. Повести. Рассказы. Из писем. Воронеж,

1982. С. 297. Далее рассказ цитируется по данному изданию (сокращенно — Мв) с указанием страниц в тексте статьи.

⁷ *Козлов А.* Два основных положения философии Шопенгауэра // Киевские университетские известия. 1877. № 1.

⁸ *Платонов А.* Джан // *Платонов А.* Государственный житель. Минск, 1990. С. 504–505. Далее повесть цитируется по данному изданию (сокращенно — Дж) с указанием страниц в тексте статьи.

⁹ *Платонов А.* Счастливая Москва // *Платонов А.* Счастливая Москва. Повести. Рассказы. Лирика. М., 1999. С. 25. Далее роман цитируется по данному изданию (сокращенно — СМ) с указанием страниц в тексте статьи.

¹⁰ *Платонов А.* Записные книжки. М., 2000. С. 154. Далее цитируются по данному изданию (сокращенно — ЗК) с указанием страниц в тексте статьи.

¹¹ *Платонов А.* К начинающим пролетарским поэтам и писателям // *Платонов А.* Сочинения. Т. 1. Кн. 2. Статьи. 1918–1927. М., 2004. С. 9. Далее ссылки на это издание (сокращенно — С-1) даются в тексте статьи с указанием книги (1, 2) и страницы.

¹² *Платонов А.* Город Градов // *Платонов А.* Повести. Рассказы. Из писем. С. 211. Далее повесть цитируется по данному изданию (сокращенно — ГГ) с указанием страниц в тексте статьи.

¹³ И. Макарова указывает, что в произведениях Платонова констатируется неготовность мира для любви и сама концепция любви нуждается в пересмотре. Герои Платонова изобретают новую концепцию любви, основой для нее оказываются собственное тело героев: «Лучшие герои писателя как бы имеют “мало тела”», «за отсутствием другого вещества... герои строят его как бы из собственного тела» (*Макарова И.* Художественное своеобразие повести А. Платонова «Ювенильное море» // Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994. С. 358 и 370).

¹⁴ Имя героя пародирует слово «полигнозис» (Πολύγνωσις) — «многознание» (*греч.*). Слово «Gnosis» («знание») намекает здесь на гностицизм — метафизическое учение, предполагающее постижение избранными законов Мироздания и роли в нем человека как «протагониста», полноправного носителя Самосознания Вселенной.

¹⁵ Фрагменты черного автографа повести «Котлован» / публикация Т. Вахитовой и Г. Филиппова // Творчество Андрея Платонова. СПб., 1995. С. 94.

¹⁶ *Яблоков Е.* На берегу неба. Роман А. Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 18–19.

¹⁷ Фрагменты черного автографа повести «Котлован». С. 95.

¹⁸ Н. Корниенко отметила, что словосочетание «природный дурак» отсылает к «натурному дураку» П. Лескова и Шуту В. Шекспира: «Остальные титулы ты роздал. А этот природный». См.: *Корниенко Н.* История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 96–97.

Дураки на периферии.

Ты - Павлик

русский ^{идея:} Уезжая комната, кровать, письменный ^и стол ^и обеденный, радио шипит без толку, две двери, два окна. Сумерки.

А К Т 1.

Явление первое.

Глеб Иванович, ~~инженер~~ ^{и писатель} письменоводитель милиции в полумилиционной одежде, болезненный человек, и Марья Ивановна, обильная женщина. Играют в козла. Радио.

Г.И. - И вот, все пишут ^{и пишут} газеты: книги в массы, радио в массы, автомобили в массы...

там что еще, - культуру - тоже в массы. ^{Примечание к сцене 1-й акт:} Это им сверху так кажется, а на самом

деле эти массы и есть ^{тупые} обнищенные люди, вроде меня. ^{и слабые} Козлом вы остались, М.И.

И, например, любовь. ^{Видишь, в. в.} Выидешь в поле, птички поют, луна держется. А в милиции ^в нас

сапогами пахнет. И все приводы и приводы - пьяных. А пьяные все знакомые, и ре- ^{думше - они не Николай...}

гистрируешь на память. ^{А вы, поз вас с твоей} Дайте мне ^{А вы говорите - позволь!} ружку ^{своими силами} ашу поцеловать, М.И. Грущу я все

время ^{се своим слез, в. в., и отчаянием} в губгород уехать - на время, конечно, так-как не могу от вас ^{отор-}

ваться.

М.И. - ~~А когда-то мне чулки то прислали,~~ Грустный ^{Г.И.} человек ^{надоели} вы мне все,

скорбящие. Хоть бы ты скорее в начальники ^{Кажется} ~~вышел~~ ^{Жену я себе вас, и присла-}

Явление второе.

Входит муж Иван Павлович, пожилой человек, уезженный временем, с ^{книжечками} польскими усами.

Ив.П. /раздеваясь, снимая сапоги и подвешивая их в специальном ^{книжечками} мешечке к потолку ^{на специальном блоке}, вешая на гвоздь пиджак, оставшись в чулочках и жилете /-

В козла играете? - а коз небось не подоила? ^{Заткни дьячка /указывает на радио/.}

Здравствуйте, Г.И.

Г.И. - ^{Мне позриво, в. в., - как позриваете?} Здравствуйте, И.П.

Ив.П. - ^{Спишу...} Маша, убирайся скорее. Сейчас отзаседает текущие моменты и явится...

Г.И. - И как теперь выражаются? Как, например, моменты могут течь?

Ив.П. - ^{В не знаю, в. в.} Сейчас комиссия придет, отзаседает и придет.

Г.И. - ^{Как это укажи, делай же комсомол.} Какаа?

Ив.П. - ^{Книжечки} Какаа?

Ив.П. - Узкий состав охматмлада, - охрана матерей и ихних младенцев... А вы раз-

ве не знаете? /к М.И. / Придет обследовать социальное положение, основные статьи

нашего бюджета, ^{Как только и на что так-то уезжал.} убирайся лучше. ^{Милиционер идет} ^{«О Номер уроч}

Г.И. - ^{Г.И. - А вы же с в. в. обследовали всю коммунистическую. Всем позриво, ей счас разоблачатся.} А доктор документ дал?

Ив.П. - Дал. Беременная. ^{Вскавай, убраться лучше.}

М.И. - ~~Я и без него знала.~~ ^А Убирайся ^{Ив.П. - Она еще и не тронула занозы, только убер-} самураз я беременна, ^{Ив.П. - Опять скандальчик?} мне двигаться невоз-

можно. ^{Раз 4 бюджета,}

Ив.П.- Ну, и родите на здоровье, а этот вопрос оставьте открытым, как внутрисемейно ~~чего происхождения,~~ ^{оно} ~~наследен на него, и не вернувшись с ним~~
/Пауза/

Г.И.- Вот, в губернском органе пишут, - рачья чума кончилась.

Ив.П.- Чего?

Г.И.- Спать раков есть будем. В газете написано, - кончилась рачья чума. Пятнадцать лет продолжалась и самостоятельно кончилась. За это время дети выросли, не видя раков.

/Пауза/

Г.И.- А то вот у нас в Заречьи, - мужики, со зла на кооперацию, сельским сходом магазин госспирта закрыли. Плавают теперь за водкой через реку на пороме. Большая опасность для милиции. Многие тонут... Организовать бы у нас общество спасения на водах.

Ив.П.- Г.И., у меня новый ребенок в едоки просится, а вы мне спасением раков голову морочите.

М.И. - Чау, я от вас, чужей, в раздобыли, в ама, в сроданы, в баттвечи и матки.

Явление шестое.

Ив.П. - Вдурь сегодичи? Утр-я догъ, ты селъ, по-малышам, хомь (ко ми) либо к ерине, либо в забороотки отъ, закиларъ чужом контроля. А ты жет, чужого не, как по миде дь бина.

Катя/вбегая со двора./ - Идут! Мне что делать?!

Ив.П. - Вдурь сегодичи? М.И. - Казали во млю все до оуки. Прило от пачи в воит..

Ив.П.- Садись, учись! - ~~Марш, Уришны! Дел. рет. улошис от зорисо~~

сиди, - и сегодичи при килево!... Дел. рет. улошис от зорисо

Явление седьмое.

~~Человек один... Лети и болел!~~

Входит комиссия, председатель Евтюшкин Карп Иванович, сухоречивый человек, бывший санитар, секретарь Васильев Василий Степанович, бородатый выдвуженец, и член комиссии Давыдов Данил Дмитриевич, ротный лекпом. У двери словоохотлив, во дворце тишина. *Лекпом.*

Ах

Васильев /здороваясь, со всеми и с трепещущей Катей за руку./ - Мое почтение!.. Здесь проживает...

Евт./официально./ - Здесь проживает гражданин счетовод Башмаков с женой и семейством?

Ив.П.- Да-с, я и есть Башмаков... моя фамилия произносится вслух - Башмаков... Чем могу служить? - удостоверение личности прикажете ^{предать?}

Комиссия сидит в мягкой уютной зале. За стеной слышен шум, как матара в древней Руси

Евт.- Не требуется. Мы есть узкая комиссия охматла. От вас поступило заявление о желании применения аборта к вашей супруге. Врачебная комиссия, освидетельствовав вашу супругу, нашла ее состояние здоровья в полном блестящем положении, и даже констатировала, что ~~дети~~ даже полезны дети от таких блестящих матерей.

Нам теперь надо обследовать ваше материальное положение, поскольку вы есть член профсоюза и ссылаетесь на имущественную маломощность... Товарищ Васильев, пиши про *Ашечков,*

Русские военнопленные солдаты идут мимо германского кулацкого двора в деревне. Военнопленные возвращаются на родину. Они идут с гармоникой, обрваннее, постаревшие от поры войны и непосильного байрацкого труда.

Один-два русских военнопленных спит за изгородью двора. Рядом с ним германская деревенская девушка; она одна держит его за руку. Он не чужд, он ослепел ради любви на пучбине. Проводящие русские прощаются с ним, зовут его. Он мучается, слезы текут по его лицу, но его обнимает новая невеста и он не может оторваться от нее. Военнопленные удаляются. Он бежит за ними с узелком подарков. Прощается с товарищами и передает узелок на родину.

~~Родина. Русская деревня. Один военнопленный идет, но прощается на германской деревне~~

Германская кулацкая семья. Невеста русского военнопленного — дочь хозяина. ~~Она уже беременна от русского.~~ Козлин-Кулак против этого брака. Он возводит дочь до отчаяния. Он ищет ее ^{здесь} в это время родовых сваток у нее. Она рождает в сарае, но отец неходит ее там и в наступлении душист, умерщвляет ребенка. Мать вскакивает затем сама. ~~Доводит~~ в преступлении — в детородный срок — обвиняется русский. Суд. ~~Его приговаривают~~ приговор: смертная казнь. Но дело вызывает сомнения, приговор в исполнение пока не приводится.

Родина. Русская деревня. Один военнопленный — из тех, кто проходит по германской деревне —

~~Письмо~~ ~~из~~ ~~Восточной~~ ~~уездной~~ ~~П. П.~~ (3)
~~Восточной~~ ~~уездной~~ ~~П. П.~~ (1)
~~1-я картина.~~ Акт 1.

Районная местность. ~~В~~ ~~дали~~ ~~небольшой~~ ~~город~~,
~~ионий~~ ~~центр~~ ~~на~~ ~~большой~~ ~~дороге~~ ~~в~~ ~~сторону~~
глубь страны; ~~рядом~~ ~~получное~~ ~~деревья~~, ~~которые~~
шевелит ~~редкий~~ ~~ветер~~; ~~небо~~, ~~от~~ ~~постройки~~ ~~в~~ ~~нижнем~~ ~~горизонте~~,
виден ~~небольшой~~ ~~город~~ - районный центр. ~~На~~ ~~краю~~ ~~район~~
~~на~~ ~~горизонте~~ ~~стоит~~
На краю города стоит ~~не~~ ~~одна~~ ~~миле~~ ~~в~~ ~~высь~~
архива ~~алтаря~~, ~~над~~ ~~ним~~ ~~фил~~, ~~на~~ ~~филе~~ ~~написано~~
кооперативное ~~руководство~~, ~~которое~~ ~~можно~~ ~~познать~~ ~~из~~ ~~далека~~.

Ветер и безлюдье. ~~В~~ ~~далекие~~ ~~даль~~
прелещут. ~~С~~ ~~даль~~ ~~над~~ ~~горизонтом~~ ~~горизонте~~ ~~стоит~~
Над землей ~~солнце~~ ~~и~~ ~~огромный~~ ~~летний~~ ~~день~~.
Вначале, ~~кроме~~ ~~ветра~~, ~~все~~ ~~остальное~~ ~~тихо~~. ~~Затем~~ ~~слышатся~~
Звук обитывающей ~~жизни~~. ~~Неизвестное~~ ~~тяжелое~~ ~~железо~~
облетает, ~~идя~~ ~~по~~ ~~звукам~~, ~~медленно~~, ~~еле-еле~~. ~~Словный~~
голос ~~устало~~ ~~поет~~ ~~негромкую~~ ~~песню~~. ~~Песня~~ ~~прибли-~~
~~жается~~ ~~ближе~~ ~~с~~ ~~железом~~.

На сцену ~~выявляется~~ ~~мезантинская~~ ~~мистерия~~,
в ~~самом~~ ~~лучшем~~ ~~названии~~ ~~Пирожной~~ ~~Песни~~. ~~Это~~ ~~метал-~~
~~лическое~~ ~~устройство~~ ~~в~~ ~~форме~~ ~~низкого~~, ~~широкого~~ ~~человечка~~,
ваши ~~вошарики~~ ~~вперед~~ ~~и~~ ~~хитро~~ ~~пошел~~
ве ~~вперед~~ ~~тот~~, ~~как~~ ~~бы~~ ~~совершал~~ ~~звук~~.
~~Пирожной~~ ~~человечка~~ ~~ведет~~ ~~за~~ ~~руку~~, ~~вращая~~ ~~ее~~ ~~вокруг~~

(Ты ударник ~~на~~ бедняцкой работе... 4

Посток... ~~буржуазия~~ ~~ударника~~ ~~на~~ ~~бедняцкой~~ ~~работе~~
пр ~~бедняцкой~~ ~~ударника~~ ~~на~~ ~~бедняцкой~~ ~~работе~~
ма уже...)

Мюг (обитая) - Знаю-знаю: ма уже вступили в фунда-
мент, ма уже обилии ногами (обитая и припых-
сывает), ма вполне и всецело, ма ~~башка~~
прямо то-то ~~башка~~ особенное!!

Кубья - Ма приуздав масса вперед!..

Из Кубья далее идут холодае неразборчивое
звук.

Мюг (Кубья) - Я люблю тебя, Кубья, ^{ведь} ~~ты~~
~~на~~ ~~башка~~ ~~от~~ ~~за~~ ~~то~~ ~~бедное~~ ~~железо!~~ ~~у~~ ~~тебя~~
~~температура~~ ~~сердце~~ Ты важная такой, а ~~з~~
~~тебя~~ ~~башка~~ у самого сломате сердце и ~~тебя~~ ~~башка~~
ма Алма! ~~Ведь~~ ~~тебя~~ ~~башка~~ ~~не~~ ~~может~~, ~~ты~~ ^{себе} ~~ты~~ - Так!

Кубья молчит и не хлопает ртом. Тудит
паровоз вдалеке.

Алма - Пойдем, Мюг. ~~Куда~~ ~~идем~~ ~~идем~~ ~~идем~~
Ты ~~растеря~~ ~~ты~~ скоро вечер. На земле настанет
темнота, а нам надо есть и поевать.

Мюг - Алма, у меня все идет от
голода болит! (Трогает свою грудь).

Алма (касается Мюг) - Где?

Мюг - Там ~~где~~ ~~бывает~~ ~~у~~ ~~меня~~ ~~бывает~~ ~~то~~ ~~хорошо~~ ~~то~~ ~~нет~~.

Алма - Там, Алма где у меня бывает то
хорошо, то нет.
Это вредительство природы, Мюг.



Действующие лица:

Абраменков, Сергей Дмитриевич, инженер;
около 37 лет.

Кравченко, Ольга Михайловна, инжени-
ер, лет 25-ти.

Мешков, Иван Васильевич, утомленного
вида инженер, лет сорока
с лишним.

Исмяков, Владимир Петрович, инженер,
небольшой роста, скорее туго-
визце, не более сорока лет.

Двлетов, Иван Григорьевич, инженер-тор
завода, 35-ти лет.

Распопов, Елена Григорьевна }
Пужаков, Петр Миндрарович })

→ также упоминается аварийной
службы, оба средних лет.

Объявление о смерти.

Пьеса в 3-х действиях.

Всего 11 сцен, 1 акт

1-е действие.

Занавес опущен. Резкие удары петербургского молота. Раува. Затем — судорожная похороше ударов нескольких молотов. Раува. Занавес поднимается. Через сцену в зрительской зале вбегает шум работы большого завода; иногда судорожно обит молотом и слышен визг стального пара.

Мешкова

Комната — маленькая ~~комната~~ каморка: маленький беспродок, горя еда, стоящая посреде, нуте бумажки на полу, прилук, на стенах карты машинной конструкции, портрет ^{4-81.} Вержинского. Мелеран. Над телевизором ^{он} ~~висит~~ висит ~~портрет~~ портрет ~~Вержинского~~ ~~портрет~~ ~~Вержинского~~.

Окно открыто в кожной шир! Проглот завода, слыше электричества, свист пара и старого воздуха. Уженье Мешков спит у окна спиной к зрителю. Он камлет. Затворит окно. Настает погр машина — залуценно как ба будило, звучит завод. Мешков ложится среди спящих коммунках предизетов.

где-то начала играть дудка и музыка,

Герой нашего времени (История в 4 действиях)

1934 "14 апреля" (или 1934)

ВОСМИРНЫЕ СТАРИКИ

Впервые опубликовано в 1934 году.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

1. Йоганн-Фридрих ХОЗ, - ученый всемирного значения, профессор, член Комиссии Лиги Наций по Разрешению мировой Экономической Загадки, 101 года от рождения.
2. Интергом, спутница Хога, 21 года.
3. Приветствующий Дятель, лет 45.
4. Начальник станции.
5. Петр Поликарпич.
6. Товос Мечислав Евдокимович.
7. Суэтита, 19-20 лет, председатель колхоза.
8. Желдор. сторож.

Уборник

Григорий Любова

Писатели

Возле московского вокзала. Цветы, столики, транспаранты с приветственными надписями на иностранных языках. Несколько лозунгов по русски.

Гудки далеких мчащихся паровозов. Звуки настраивающегося духового оркестра где-то на перроне.

На сцене Начальник станции; он одетливо обглядывает помещение и переставляет цветы на столиках - для их лучшей эффективности. У дверей - Ж.Д. Осторож.

Входит Приветствующий Дятель.

Приветствующий Дятель /г Нач. Станции/. Здравствуйте, товарищи! Когда прибывает поезд с границы?

Начальник Станции. Экспресс "Могучая Птица" должен прибыть через две минуты. По сведениям диспетчера опаздывает на четыре минуты, но я думаю - механик нагонит.

Приветствуй, Дятель. Механик работает в работе транзита еще лет 10.

Долгий, далекий, разрываемый скоростью и встречным вихрем воздуха, жалобный свисток мчащегося паровоза.

Нач. Станции /официально/. Транс-советский Экспресс "Могучая Птица" - Столбы-Владивосток - прибывает на первую платформу! В вагоне следует господин Йоганн-Фридрих ХОЗ, почетный член Стокгольмской Академии, Председатель Комиссии по Разрешению Мировой Экономической Загадки, при Лиге Наций. /Глядит на часы на своей руке/. Опоздание: по минуте! Механик - товарищ Евдоим!

Видеосъемка... (рукописные заметки)

Лун-Эдвард

Они живут не в комнате,
а в мире, и суетятся
в пользу юности.

Хоз. Не спешите, Интергом. Здесь нет старичков, ~~здесь нет~~
~~успехов~~ Привет, Деятель. ~~Здравствуй,~~ Товарищ, остано-
вите ремонт комнаты старичков: она у вас будет пустая.

Привет, Деятель. Я преувеличил, господин Хоз. Этой ком-
наты у нас нет.

Хоз. Не смущайтесь ~~ничего не смущает~~
~~ничего не смущает~~ Хоз. ~~никого~~ Хоз. ко всем
слутникам). Товарищи, подумаем так. У них есть комната мате-
ри и ребенка - это пустяки. У них мало ^{беззвездных} стариков и нет для
них комнаты - это успех. Не ошибаюсь-ли я, Господа?

Гва писателя. /напряженно, одновременно, почти вместе/.
Привет! Доблесть! Азур! Гут! Принимательно! Мерси!

Привет, Деятель. Вы глубоко ошибаетесь, господа! ~~ничего~~
~~ничего~~ Привет Хоз. Хоз. Хоз. Хоз. Хоз. Хоз. Хоз. Хоз. Хоз. Хоз.
вы здорового советского старика! - за культурную, еще
более плодотворную старость! ~~ничего не смущает~~
~~ничего не смущает~~.

Мы громко провозгласим

Интергом. Могани, большевистские старички тоже любят
женщин как ты?

Хоз. Сомневался: революция интересней любви.

Интергом. А если они догонят и перегонят?

Хоз. Тогда ты уйдешь к ним, а я женюсь на иной комсо-
монке - моложе тебя.

Интергом. Это ужас, Могани!

Хоз. Это моя техника, Интергом. Вы ее знаете?

Интергом. Ах, вполне, Могани. Мое тело прогрессирует от
вашей ~~вашей~~ страсти.

Хоз. Оно и увядает также, Интергом. Я говорю о вашем теле.
А мой опыт приобретает рациональность.

Привет, Деятель. /смущенно/. Господин Хоз, вас ожидает
наша страна.

Хоз. Да, да - сейчас мы отправимся в русское простран-
ство, на воздух, в зеленую рощу, ~~ничего не смущает~~
~~ничего не смущает~~ в природную чепуху!..

Привет, Деятель. Господин Хоз, для вас давно заведены мо-
торы. Разрешите узнать Ваш курс!

Хоз. В безвестность истории, в Азию, в пустоту Востока...
Мы хотим измерить светосилу той зари, которую вы якобы загляли.

Уборных. Савак.

~~ничего не смущает~~ Уборных. Могу я узнать у господина всемирного инсолите-
ля его точку зрения на какой-либо всемирно-исторический пред-
мет?

Хоз. А вы кто такой? - вы трудящийся?

Уборных. Савак.

~~ничего не смущает~~ Уборных. Я прозаический великороссийский писатель Петр
Полыкашкин Савак. Уборных. Уборных. Уборных. Уборных. Уборных. Уборных. Уборных. Уборных. Уборных.

Нужно вст.

Закс

1.

Андрей Платонов,

Настоящее и будущее.

(Краткое либретто)

Главные действующие лица:

1. Сами.
2. Светишков, Иван Никанорович, членский работник.
3. Светишкова, Георгий, его сын.
4. Лиза, жена Георгия.
5. Светишков, Александр, сын Георгия и Лизы.
6. Малоза, Петр Петрович, членский сотрудник
И. И. Светишкова.
7. Фабрикадор, Евгений Берманович, второй муж Лизы.
8. Трейер, иностранный корреспондент.
9. Динлауд, Эдгар, зарубежный членский работник.
10. Ахел, Генри, его ассистент.
11. Ахел, Эва, сестра Генри, секретарь Динлауда.
12. Броуз, председатель международного бюро информации "И-И-И".
13. ~~Генерал~~ Генерал.

~~М. И. Д. Рагуану~~

1:

А. Иванов,

М. И. Д. Рагуану

Дав

Краткое изложение сценария

«Вечный мир» (ч. 1. к. 1.)

(Сценарий
Иванова)

Русский техник Иванов, работавший
 недалеко завода, открывает способ
 изготовления бронзового металла особой
 прочности: современные снаряды фабричного
 изготовления пробивают броню, сделанную из металла
 Ивана. С другой стороны, снаряды, изготовленные
 из этого же металла, пробивают любую броню,
 если только она не сделана из того же
 металла. Военные условия такого металла
 очевидны. Он может стать одним из решающих
 факторов войны.

~~Знакомство с Иваном~~

У Ивана есть близкий друг —
 Сиредов. Сиредову принадлежит патент Ивана —
 все дело и более. Мать Ивана — женщина
 откровенная, но безжалостная; она не

Краткое изложение темы
пьесы «Тит-человек» для
Центрального детского театра.

Название «Тит-человек» условное; веродна
Клеса детей названа иначе.

Тит — имя главного действующего лица;
ему ^{тринадцать} ~~двенадцать~~ лет, но его суровость
и особенность характера вводит зрителя
определяет свой возраст: ^{вполне} ~~взрослым~~
и придает ^{вполне} ~~взрослым~~ участие в делах
взрослых людей. Из этого ^{горя} ~~горя~~
происходит весь образ Тита и ^{создается} ~~создается~~
пьеса.

Из этого — же ^{воле} ~~воле~~ ^{полностью}
Титом создается ~~его~~ ^{главный} ~~главный~~ ^{жизненный}
и драматургический ^{узел} ~~узел~~ пьесы:
ребенок, вооруженный ^{лишь} ~~лишь~~ мечом
судом и ~~мечом~~ ^{невооруженный} ~~невооруженный~~ оком,

А. Пларин, Р. Фраерман. А.

Волшебное существо.

Пьеса в 4 действиях, в 6 картинах.

Действующие лица.

1. Киммичкин, Александр Иванович, —
генерал-майор, 35 лет.
2. Мария Петровна, его жена. ^(девушка)
3. Переватов, Дмитрий Резервский, ^{профессор} генерал-
лейтенант медицинской
службы, ^{старик 70 лет}
~~профессор~~
4. Нара ^{ша,} ~~Ивановна~~, его племянница,
~~25 лет.~~
5. Любовь Курилова — ^{тридцатилетняя девушка}
6. Варвара, ее ^{сестра} ~~сестра~~, 22 лет, сержант.
7. Ростопчук, Геннадий Софранович,
адъютант Киммичкина,
лейтенант, 40 лет.
8. Иван Анисеев, старый солдат,

Михаил Щукин (Санкт-Петербург)

«НОЕВ КОВЧЕГ»: ЭСХАТОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА И ТИПОЛОГИЯ ХРОНОТОПА

В пьесе «Ноев ковчег» А. Платонов концентрирует внимание на метафизике страха свободы и правды: над пьесой драматург работает в 1950 г., и его угол зрения несколько меняется. Сюжет, образная система и, главным образом, поэтика «последней» пьесы построены по принципу «песочных часов»: социально-политический контекст, с одной стороны, и особенности миропонимания, разные философские системы, с другой, сходятся в одной точке, детерминирующей смысловую нагрузку. Драматург обращается к феномену *финализации бытия* как к процессу тотальному.

Платонов подчеркивает эсхатологическую сущность хронотопа пьесы, выводит ее на первый план, актуализирует одновременно в двух аспектах: формальном и содержательном. В *плане содержания* — мотив конца, рассуждение о пределах бытия, смерти и бессмертии не сходят с уст героев «Ноева ковчегга»; драматургом создана ситуация смешения разных исторических периодов, возникновения в одном пространстве персонажей с разным восприятием времени, но при этом осознающих время как «настоящее», соотносящих его со *«здесь и сейчас»*. Герои пьесы не противопоставляют «свою историю» обстоятельствам окружающей реальности, тем самым они лишены чувства *«пришлости»* из других пространств и времен, *«чуждости»* актуальному, кроме, пожалуй, Чадо-Ека, что возможно только в эсхатологическом хронотопе. В *формальном аспекте* мы сталкиваемся с временными провалами, рядом локально-хронологических ограничений.

Осмысление Платоновым проблемы хронологической финализации в ее непосредственном отношении к бытию истории (как квинтэссенции памяти человека о самом себе) не сводится к простому познанию различных способов трансформации пространства и времени, что характерно для религиозного

мистицизма христианского сознания. *Потоп*, как способ разрушения *хроноса* и *топоса*, и *ковчег*, как форма перехода на иной уровень, к асемантическому концепту истории, в пьесе Платонова лишь символы, с актуализированной драматургом условностью, которая подчеркивается средствами гротеска и иронии.

Ирония в пьесе «Ноев ковчег» — средство не только формального характера, это определенная формула: от языковой структуры (на фонетическом, лексическом, грамматическом уровнях) до философии контекста в целом. Драматург использует при конструировании пространственно-временного содержания пьесы именно прием иронии (что проявляется, например, в сопоставлении «*бытия как такового*» с «*собственной экзистенцией героя*» через метафизику абсурда), а не прием сна или мечты. Это и дает автору возможность нарушить в структуре пьесы диалектическое единство двух категорий времени и пространства, создать особую эсхатологическую атмосферу. В «Ноевом ковчеге» пространственно-временные оппозиции выражены лишь на сюжетном уровне, репрезентованы системой образов, а не архитектурной. «Двоемирие» в пьесе многомерно, но все измерения имеют хотя бы одну общую точку в системе физических, равно как и ментальных, координат. Ни о каком расхождении пространственно-временных отношений речи нет, система временных форм не утрачивает своей целостности: хронотоп «Ноева ковчега» исходит из априорной эсхатологичности сюжета, строится с помощью иронии и абсурда, который предполагает проявление истории в точке «*здесь и сейчас*» через связь с «*прошлым*» и «*будущим*».

Эсхатологический концепт в творчестве Платонова постоянно эволюционирует: но если *финализация бытия* в ранних произведениях писателя — лишь мотив, то в пьесе «Ноев ковчег» — эсхатология не только важный элемент сюжета, но и средство поэтики.

Платонов определяет *время* как форму (или способ) переживания *бытия*, в некотором роде даже претерпевания. Время, по Платонову, всегда обладает границами, которые почти всегда совпадают с границами нашего *сознания*. Переживая *бытие*, совершая свои собственные условия воли (вопреки и в противоположность *воле мировой*), и тем самым акты познания, человек расширяет свое *сознание* и преодолевает *время*. Бессмертие же, по Платонову, соотносится с концепцией расширяющейся Вселенной: пока человек расширяет границы *времени*, прежде всего трансформируя структуры и условия их существования в своем сознании, он преодолевает *смерть*, которая, по сути, одно из этих самых условий, определяющих структурность и иерархичность *сознания* и влияющих на категории его статичности — динамичности. «Условия» *смерти* соотносятся с «условиями» *памяти*, стремящимися дистанцировать человека от себя, поставить его экзистенцию в зависимость от временных рамок, обозначить суровую четкость категорий «*прошлого*» и «*будущего*», чтобы *история* (как один из феноменов *космоса*) проявлялась только в понятии «*факта*». В статье «Пролетарская поэзия» Платонов пишет о том, что «только истина есть стихия сознания», и далее: «Искусство есть творчество объективно безотносительной ценности, несравнимой ни с чем и не взвешенной ни на каких весах»¹. Итак, *категория времени* в миропонимании Платонова априорно эсхатологична. В пьесе «Ноев ковчег» эсхатология хронотопа реализована через оп-

позицию мотивов конца и начала, рассмотренную автором в парадигме *вечность-абсолют*. Эсхатологическая природа пьесы обусловлена связью двух библейских ветхозаветных мифов: о Каине и братоубийстве (на что указывает подзаголовок о Всемирном потопе и ковчеге Ноя).

Поэтика пьесы исходит из мифологической феноменологии, что позволяет автору не переосмысливать (трактовать, интерпретировать) библейский миф (что характерно для христианской богословской традиции), а конструировать его.

Сюжет о Каине — это семантическое *«начало» истории*, причем понятие истории в этом случае интерпретируется Платоновым как *хронология*, то есть последовательность событий с неустановленной закономерностью — воплощение, реализация *человеческого времени*. Это, собственно говоря, и есть начало *человеческой истории* — первые поступки совершаются уже не демиургами, а субъектами с собственным, отдельным (а следовательно, ограниченным) от божественного *сознанием*, испытывающими стыд и гнев, что было невозможно в условиях Рая и что естественно в земных условиях. Сюжет же о Ное — это семантический *«конец» человеческой истории*, по крайней мере — его попытка. Мировая воля, Вселенная, спираль развития совершили, метафорически выражаясь, полный оборот. Человеческое время впервые кончилось и началось вновь. Поэтому *«конец»* и *«начало»* здесь не абсолютны, и именно непонимание этого человечеством (что в полной мере отражено в системе образов героев пьесы) делает возможным ситуацию эсхатологического абсурда.

В художественном мире Платонова концепт «История» не однозначен, он интерпретируется двояко: во-первых, как хронология, то есть последовательность событий с неустановленной закономерностью — воплощение, реализация человеческого времени; во-вторых, история понимается Платоновым как архитектура индивидуального хронотопа, когда время, будучи формой переживания бытия, соотносится лишь с собственной экзистенцией человека (на пути к сверх-человеку), а не с условиями действительности, которые он отображает и преобразует в своем сознании, при этом частично отделяя их от себя (это проявляется в осмыслении драматургом влияния поступков на судьбу, исследовании родовых связей «героя», в концепции «воскрешения предков» и, наконец, в обращении к темам рока, судьбы).

Хронотоп в пьесе Платонова «Ноев ковчег» имеет сложную архитектуру: он обусловлен не только эсхатологической феноменологией — и как мотивом, и как композиционным приемом, а также разными способами *восприятия времени*, которые складываются в систему образов пьесы. Герои пьесы представлены архетипами, и поэтому следует обратить особое внимание на разнообразие форм *восприятия времени*, ведь и в действительности мы постоянно сталкиваемся с эклектическим порядком геометрической организации Вселенной. Эту эклектичность Платонов отражает не только в семантическом аспекте, но и в композиции пространственно-временных отношений. Было выделено одиннадцать таких форм (типов хронотопа): экзистенциальный хронотоп, инфантильный, кинематографический, пасторальный, механистический, языческий, христианский, сказочный, земной, астрологический и безвременье. Дифференциация была основана на принципе соотнесенности той или иной формы — типу конкретной социальной, исторической, психологической, философской, антропологической или физической системы, формы *восприятия времени* были определены с учетом явных категориальных признаков системы.

Типология хронотопа была осуществлена исходя из семантического аспекта: основной служила образная система, поскольку именно она обуславливает и сюжетику, и формальную организацию. Поэтому необходимо было сосредоточиться в первую очередь на том, как герои пьесы проявляют свои индивидуальные способы *переживания бытия* в определенных *типах хронотопа*, как они воспринимают время, а не на том, как в композиционном и языковом отношении выстроен хронотоп. Условные обозначения разных типов хронотопа следует понимать только в содержательном аспекте, учитывая их отношение к той или иной философской или мировоззренческой системе.

Рассмотрим более подробно один из типов хронотопа — экзистенциальный. Он представлен образами инженера экспедиции, радиста и бурового мастера Генри Полигноиса и вора Грегора Горга. Полигноис — инженер и, ко всему прочему, представитель так называемой «буржуазной интеллигенции». Он один из тех техников, образы которых появились в русской литературе в 60–80-е гг. XIX в. и были так любимы Платоновым за фантазию и оригинальность ума, за прикладной характер деятельности, за техническое творчество. Гуманистическая феноменология в парадигме экзистенциальной структуры хронотопа Полигноиса явлена в мотиве мечты о счастливом будущем Отечества (т. е. Соединенных Штатов Америки), с технократическим, но человеколюбивым обществом. Полигноис, как, впрочем, и Платонов, детерминирует научно-технический прогресс как решительный шаг на пути к безоговорочной любви внешнего мира (и государства) к внутреннему состоянию человека. На неоднозначность мировоззрения, неустойчивый характер взглядов на жизнь, на перманентные сомнения Полигноиса, так характерные для экзистенциализма, обращает внимание упрек, брошенный ему вечно соглашающимся Секервой: «А вот что Генри Полигноис уязвим для большевизма, так это, конечно, — да!»²

Беспрекословное «конечно» и очевидное «да» — постоянные попутчики речевых актов Секервы. Но для большевизма Полигноис действительно «уязвим», как, впрочем, и для любой другой системы, базирующейся на философски оформленных и теоретически выстроенных постулатах, ибо он находится в поиске, в проверке себя этим миром (что, в том числе, происходит и в обратном направлении) и презрительно относится к головокружительным, но пустым идеям. Его скепсис часто доходит до иронии. «Правительство не купит этот хлам», — рассуждает инженер, говоря об остатках ковчега (382). Если Секерва — истовый верноподданный США, его слуга и раб, то Полигноис — дитя американской свободы, подлинный гражданин; он испытывает столь знакомые экзистенциалистам чувства стыда, тревоги, боли, находясь в системе неравноправных субъектно-объектных отношений с действительностью. Более того, герой втиснут, «заброшен» в рамки этой системы. У инженера происходит своеобразный перенос трансформирующихся на протяжении пьесы состояний «себя-в-мире» на «мир-в-себе». Его восприятие действительности иррационально, потому что субъект и объект в парадигме мироздания занимают не фиксированные позиции: с одной стороны, Полигноис ощущает себя романтиком, бунтарем, призванным лишить физический «природный» мир его несовершенства с помощью техники, но, с другой стороны, Полигноис — пленник этого несовершенства, — неладная, прерывистая работа радио и телеграфа становится для инженера не бытовой поломкой, но символом утраты человечеством возможности и желания ка-

кой-нибудь коммуникации, символом утопической идеи услышать и понять друг друга. Отсюда и испытываемая Полигнойсом тяжесть бытия, ощущение претерпевания своего присутствия во времени, в мире вообще. Правда, действительность для Полигнойса сжата до географических границ: «Весь мир будет смеяться, нам стыдно будет, пожалейте нашу родину Америку!» (378).

Сознание инженера обладает глубоко интенциональным характером. Совершая акты познания, Полигнойс пытается соотнести свое бытие с событиями и явлениями окружающего мира: «Я думаю так. Он прав, Иезикииль Секерва. Но он и не прав». И далее: «Деваться все равно некуда. Да я и не знаю, прав я или нет» (382).

Поиски правды становятся для героя смыслообразующими концептами когнитивной деятельности. И процесс этот направлен не только на сопоставление данности (в форме времени, пространства, факта) с неким эталоном, сколько на поиск этого эталона; и вектор исканий направлен, разумеется, внутрь себя, на исследование структуры своей личности, индивидуальности. В пространственно-временной парадигме экзистенциального толка онтологическим первоактом выступает собственное состояние субъекта. Состояние Полигнойса в рамках пьесы определяется генезисом динамики в фоновых условиях статичности прочих персонажей. Детерминировано это состояние чередой типичных и для радикального, и для религиозного экзистенциализма проблем, попыткой определить физические и ментальные координаты себя как индивида, претерпевания себя в мире. Полигнойс задает себе вопрос: «Зачем я работаю, не понимая, что делаю? Что я такое?» (382). Через образ Полигнойса явлена и физиология экзистенциального хронотопа: герой перманентно испытывает тревогу и тошноту: «Скучно тут... Что дальше?» (382).

Еще в самом начале пьесы Шоп не без иронии в интонации открывает Полигнойсу феноменологию исхода подобной системы взглядов на жизнь: «Умрете — поймете!» (378). Но Полигнойс, размышляя о финале своей экзистенции, избирает иной принцип — не *самоубийство*, а *бунт*, что и приводит его к гибели, к *смерти* как к основополагающей субстанции измерения бытия. Герой изображен драматургом как совершенно особенный элемент образной системы пьесы: он настолько же хорошо в нее вписан, насколько и выбивается из нее. *Ситуация* (употребляя термин философии экзистенциализма), или *сюжет* (используя литературоведческое понятие), складывается вокруг Полигнойса таким образом, что интерпретируется героем как данное непосредственно. Но Полигнойс не ведает, что же делать с этой данностью, претерпевает ситуацию, через которую происходит не столько открытие мира, сколько открытие себя в мире как в данности. Осознание феноменологии человека и метафизики мира у Полигнойса отделены: он не вступает с этим миром в предикативность: не устанавливает причинно-следственной связи в переосмыслении фактов. Этот процесс совершается интуитивно, и понимание Полигнойса основано на восприятии и предчувствии. Хрупкость и прерывистость бытия Полигнойс пытается постичь не только через бунт, но и через рефлексию смертности — к временности своего присутствия. В третьем действии, за некоторое время до бунта, Полигнойс обращается к теме самоубийства, говоря про себя: «Хорошо, что будет война. Пусть поразят нас большевики» (397). Отчуждение Полигнойса Плато-

нов подчеркивает и некоторыми ремарками: «Делегаты конгресса берутся за руки и идут хороводом вокруг останков ковчега»; «Одна Ева занимается камешками в стороне, и Полигнойс сидит один у радиоаппарата» (399). Бунт Полигнойса, апогей которого отражен в сцене драки с Конгрессменом, несмотря на логику сюжета и содержание пьесы, все же аполитичен. Это индивидуальный бунт — *бунт личности*, выбранный Полигнойсом в качестве онтологического первоакта своей экзистенции и в отказе от самоубийства: «Пусть теперь с тобой расправится мое сердце. <...> Вы отняли у меня радость жизни, возьмите и мою ярость» (418).

Следуя традициям экзистенциальной драматургии (пьесы Сартра) Платонов использует в пьесе элементы фарса, что проявляется, например, в сцене ставок на победителя во время драки Полигнойса и Конгрессмена и завершается трагикомичной репликой Шопы: «Господа! Выигравших нет. Возьмите свои ставки» (419).

Образ Грегори Горга — один из самых сложных в пьесе, ибо его семантика полисинтетична и проявляется не в речевых актах, а в доминировании решительных действий и душевных манипуляций. Грегори Горг — вор, а судя по поступкам, даже мелкий воришка, рискующий быть легко пойманным и разоблаченным. Но это не типичный образ плута и мошенника: Горг — настоящий авантюрист. А его плутовство — лишь способ познания себя и мира. Он похищает обломок ковчега, но это преступление спонтанно, у него нет четкого и замысловатого плана действий, мотивы кражи не только не озвучены, но даже не сформулированы в сознании. Горг жаждет приключений, острых ощущений, движения самой жизни, а не наживы. Вот почему он с легкостью расстается с похищенным, и это не результат глубокого раскаяния, осознания греховности поступка, а всего лишь следствие понимания бесполезности в данных обстоятельствах псевдообломков, не представляющих ни материальной, ни эстетической, ни метафизической ценности: суть заключалась в самом факте воровства³. Мировоззрение Горга меняется стремительно, ибо он находится в перманентном поиске смыслообразований: Горг становится то простым наблюдателем, то бесхитростным воришкой, то шутом и пересмешником, то разделяет с Евой и Братом Господним их заботы, размышляет с ними, сидя у очага. Авантюризм Горга — это версия его *экзистенциального бунта*.

В «Послесловии к “Котловану” А. Платонова» И. Бродский писал: «Рай — тупик; это последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы, пик, с которого шагнуть некуда, только в Хронос — в связи с чем и вводится понятие вечной жизни. То же относится и к Аду»⁴. Поэт очень точно уловил нюансы в изображении Платоновым эсхатологической экзистенции, характерной для всего его творческого наследия. В пьесе «Ноев ковчег» сквозь призму эсхатологической экзистенции рассмотрена проблема типологии времени. Хронотоп в пьесе представляет собой контаминацию разных хронологических систем, находящихся между собой в сложных предикативных отношениях. В феноменологии архитектоники пьесы лежит концепция «карнавализации *времени*»: Платонов играет с ощущениями своих персонажей, создает условия фарса и абсурда для развертывания их бытия.

¹ Платонов А. Сочинения. Т. 1. Кн. 2. М., 2004. С. 163.

² Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. С. 376. Пьеса цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

³ Вспомним героя романа А. Камю «Посторонний»; Мерсо не интересна семантика внутреннего и внешнего мира его жертвы, ему важно совершить убийство, постичь феноменологию насильственной *смерти*. Как и для Мерсо, преступление для Горга (да и вообще концепция его поведения) — это собственный способ противостояния *скуке* и *тошноте* как категориям *бытия* при экзистенциальном типе мышления.

⁴ Бродский И. Сочинения. Т. 4. СПб., 1995.

Роберт Чандлер (Лондон)

ТОЛЕРАНТНОСТЬ: ТЯЖЕЛЫЕ КАМНИ И ТЕРПЕЛИВАЯ КОРА¹

В самом начале рассказа «Такыр» Платонов описывает чинару:

Заррин-Тадж села на один из корней чинары, который уходил вглубь, точно хищная рука, и заметила еще, что на высоте ствола росли камни. Должно быть, река в свои разливы громила чинару под корень горными камнями, но дерево въело себе в тело те огромные камни, окружило их терпеливой корой, обжило и освоило и выросло дальше, кротко подняв с собою то, что должно его погубить. «Она тоже рабыня, как я! — подумала персиянка про чинару. — Она держит камень, как я свое сердце и своего ребенка. Пусть горе мое вращет в меня, чтоб я его не чувствовала».

Эти строки можно, конечно, воспринимать как сознательный или подсознательный автопортрет, ведь сам Платонов *кротко поднял с собою то, что должно его погубить*. Но этот отрывок можно воспринимать и как описание творчества Платонова. Ведь он не поклонник чистого искусства, у него есть место для всего — даже для огромных камней.

Особенно показательно сопоставление этого отрывка со знаменитыми строками Мандельштама: «Тем чаще думал я, из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам».

У Мандельштама больше наивного оптимизма, чем у Платонова. Молодой Мандельштам будто верит в возможность полного преобразования тяжелого и недоброго. А Платонов не верит в чудеса. У него более скромная вера. Он просто верит тому, что можно, несмотря ни на что, жить и расти.

*

Есть английское слово 'tolerance', у которого несколько значений: *толерантность, терпимость, выносливость, допустимое отклонение*. Инженеры употребляют это слово в значении «допустимое отклонение». Если у какой-нибудь структу-

ры большая степень ‘tolerance’, строители могут спокойно работать без абсолютной точности — ничего страшного не произойдет. А если у структуры отсутствует ‘tolerance’, надо все сделать абсолютно точно, иначе вся конструкция распадется. Такое понятие можно отнести и к искусству. У Шекспира, видимо, огромная степень ‘tolerance’. Его многочисленную игру слов можно вообще не переводить, его пьесы можно переделывать в фильмы, в оперы, в балеты. Какой-то смысл в любом случае как будто остается. Пьесы Бэкетта представляют собой другой полюс. Все настолько тонко, или, может быть, даже хрупко, что малейшее отклонение от авторского намерения приводит к полному краху.

В этом отношении Платонов гораздо ближе к Шекспиру, чем к Бэкетту. Его язык насыщен смыслом. Если читателю, критику, переводчику или режиссеру не удастся уловить и передать *все* уровни текста, некий смысл все равно остается, структура не распадается.

*

В колледже Квин Мэри (университет Лондона), где я преподаю, раз в год мы ставим русскую пьесу, на русском языке. Я однажды вызвался быть режиссером «14 Красных избушек» А. Платонова — пьесы, которую я уже до этого перевел. Коллеги по университету пытались убедить меня выбрать что-нибудь «попроще», «что-нибудь не столь душераздирающее», «то, что легче поставить»; я ответил, что раз уж я никогда не работал режиссером, то, по крайней мере, я хотел бы выбрать пьесу, которую хорошо знаю и люблю.

У нас было мало времени, мало денег и маленькая, почти исключительно женская труппа без дублеров. Я знал, что нам придется полагаться на случай — с этим надо было смириться. Платонова можно рассматривать как художника-коллажиста, который склеивает произведения уникальной философской и психологической тонкости из всего, что попадает под руку: советские песни и лозунги, статьи из «Правды», речи Сталина, язык сбитых с толку, но зачастую все понимающих рабочих и крестьян. Во время репетиций я старался следовать его примеру. Я пытался помнить, как Прушевский, что «надо уметь жить и работать с теми людьми [*и матерьялом*], которые есть на свете».

*

В конечном итоге случай проявил к нам благосклонность, преобразив визуальный аспект постановки.

Самая знаменитая картина Малевича «Черный квадрат» была задумана, оказывается, как выражение революционного оптимизма — трудно, однако, видеть в ней что-либо иное, кроме выражения отчаяния. Действие трех из четырех актов «14 Красных избушек» происходит в колхозе, где нечего есть, где кроме коммунистических лозунгов рабочим нечего положить в рот. С мыслью о том, что черный футуристский символ Малевича отражает настроение пьесы, мы решили одеть колхозников в футболки с черным квадратом в стиле Малевича на груди. Затем я узнал, что исторический факультет постелил черно-белый шахматный пол для своего спектакля, ставить который они собирались за неделю до «14 Красных избушек». Дары случая порой удивительно трудно оценить

как следует — только через несколько дней я сообразил, что мы можем извлечь из этого выгоду. Кроме того, что пол гармонировал с костюмами, его шахматная клетка стала ярким символом Советского Союза 1930-х гг. — черно-белого мира, где каждый рассматривался как либо преданный сторонник Сталина, либо как диверсант-троцкист. Да и создать впечатление, что такой пол был изначально задуман самим Платоновым, было нетрудно.

Фраза «белый свет» встречается в пьесе несколько раз. С добавлением слов «черная быль» сразу за «белым светом» между текстом Платонова и нашим полем установилась несомненная связь. Я также добавил слово «шахматная» в одном из предложений и попросил актера смотреть на пол, произнося эту реплику: «Классовый враг нам тоже необходим: превратим его в друга, а друга во врага — лишь бы *шахматная* игра не кончилась».

*

Центральная роль в пьесе отведена Хозу. Хоз Платонова иногда мудр, иногда глуп, иногда заботлив, иногда жесток. Он живет на химических порошках и молоке, как будто он или уже износил свою человеческую суть, или же никогда в нее так и не вступил. В первом акте он уныло заявляет: «Мальчики, девочки, дети, дайте мне трость из могильного креста, чтобы я мог уйти на тот бедный свет!» Вскоре после этого он говорит с настоящим, а может, и с напускным оптимизмом: «Мы хотим измерить светосилу той зари, которую вы якобы зажгли».

Эту непростую роль сыграла шведка Джозефина Олсен, двадцатипятилетняя студентка. С самого начала она работала с усердием и прилежностью; со временем же в ее игре появились и тонкость, и многослойность. Мы договорились, что, вместо того чтобы стесняться трудностей произношения, она должна сделать их частью образа: ведь мужчину, которого она играла, звали Эдвард-Иоганн-Луи, и его русский язык был далек от совершенства. Я предложил ей разбивать на слоги те длинные слова, которые ей было тяжело произносить: «бу-шу-ю-щи-е пу-стя-ки», «Не рас-пси-хо-вы-вай меня!» Это не только помогло и Джозефине, и нерусской публике, но это также дало нам возможность подчеркнуть то, что Хоз и сам ученик, иностранец, которому нелегко постигать правила чужеземной речи и поведения. Я также предложил, чтобы Хоз, разговаривая сам с собой — что происходит довольно часто, — иногда переключался на английский. Джозефина решила произносить эти строки с немецким акцентом, что добавило еще больше лингвистической многоярусности. Честно говоря, я отдал роль Хоза Джозефине просто потому что она сама предложила свою кандидатуру, к тому же других желающих не было. Сейчас, однако, мне трудно представить, что русский мужчина в возрасте мог бы сделать эту роль такой же многосторонней, какой она получилась у этой молодой шведской полиглотки. Джозефина была сразу и юной, и старой, и мужчиной, и женщиной; Хоз в ее интерпретации был не только удивительным и эксцентричным героем, но и представителем всего человечества — вне возраста, пола или национальности.

Среди нерусскоговорящих актеров запомнилась и Полина Войнер, юная полька, которой необыкновенно трудно давалось русское произношение. Я дол-

го сомневался в правильности моего выбора Полины на роль Антона Концова — колхозника-фанатика, который, по словам Платонова, говорит с «безошибочной четкостью». В отсутствие подходящей кандидатуры на эту роль я решил отдать ее тому, кому она подходила менее всего, считая, что очевидное несоответствие между актером и ролью может стать источником силы. В конечном итоге мои надежды оправдались: неуверенность Полины, изо всех сил старающейся преодолеть языковые и физические трудности роли, выявила то самое отчаяние, которое зачастую стоит за слепым оптимизмом любых фанатиков. Полине удалось более чем кому-либо другому воплотить то, что Джеффри Хоскинг в своей статье о «Котловане» называет «странной и вымученной смесью надежды и отчаяния, которой, должно быть, жили многие во времена сталинской революции»².

В романе «Чевенгур» непокорный крестьянин выражает свое недовольство одному из большевиков: «Мудреное дело: землю отдали, а хлеб до последнего зерна отбираете. Да подавись ты сам такой землей! Мужику от земли один горизонт остается. Кого вы обманываете-то?» Платоновские крестьяне — сироты; у них отобрали и Мать, и Отца — и землю и небеса. Они чужие в этом мире; все, что у них осталось — это удаляющаяся полоска дальнего света и свитые из слов сети иллюзий. Антон Концов — заморожен и пленен идеологией. К концу последнего акта он падает и снова встает со словами: «Это ничего, мой разум жив, идея цела полностью, в одном только теле лежит гнездо голода, а больше нигде! Я встану еще и брошусь вперед до победы! Да здравствует...» Он теряет сознание на полуслове, но несколькими минутами спустя приходит в себя, чтобы произнести свои последние слова, которые являются и последними словами пьесы: «Вперед!!!» А то, что, как Полина, он с трудом произносит даже самые простые слова, только подчеркивает его героизм.

*

Страшный голод 1931–1933 гг. унес от шести до семи миллионов жизней. В течение последующих пятидесяти лет очень немногие смели о нем упоминать. Платонов же писал о голоде деревни в то самое время, когда он свирепствовал. «14 Красных избушек» колеблется между фарсом и трагедией, между реальным и нереальным, между отстраненным смирением и гневной сатирой. Это колебание играет важную роль: это, может быть, единственный способ не оглушить читателя или слушателя, а дать ему хоть в некоторой степени вникнуть в трагедию такого порядка.

Подобно Шостаковичу, Платонов создал живые «терпеливые» формы, которые могли вместить все — и обыденное, и нелепое, и каменно-тяжелое, и даже, особенно к концу жизни, радостное и прекрасное.

¹ Ранняя версия одной части статьи была уже опубликована. См. в кн.: Творчество Андрея Платонова. Кн. 4. СПб., 2008.

² Hosking G. «The Yawning Gap» // The Times Literary Supplement. London. 1996. 6 December. P. 12.

Леонид Карасев (Москва)

«ПРЕДЫДУЩЕГО НЕ СЧИТАЙТЕ ЗДРАВЫМ...»

(Гоголь и Платонов: об одной параллели)

Цель заметки в том, чтобы обратить внимание на факт некоторого созвучия рассказа Платонова «Лунная бомба» и «Записок сумасшедшего» Гоголя.

На уровне сюжетно-тематическом общим в обоих случаях станет тема одиночества человека в мире людей. В «Записках сумасшедшего» Поприщин представлен как человек одинокий, проводящий свое вне рабочее время по большей части дома на кровати («Дома большею частью лежал на кровати», «После обеда большею частью лежал на кровати» и т. д.).

Инженер Крейцкопф из «Лунной бомбы» — такой же одинокий человек, не знающий, что ему делать среди множества людей». Сначала он проводит время в кино или на улице, а затем его одиночество приобретает тот же характер, что и у гоголевского чиновника: Крейцкопф «все неслужебные часы спал дома один», т. е., как и Поприщин, лежал на кровати.

У Поприщина было что-то вроде несчастной любви, поскольку о женитьбе на дочери начальника не могло быть и речи. У Крейцкопфа женитьба и совместная жизнь в прошлом: жена его оставила. У Гоголя речь шла о дочери начальника департамента, у Платонова — об «аристократке», дочери крупного промышленника. Само собой, причины и обстоятельства в обоих случаях разные, однако нас больше интересует общее для двух историй — т. е. сам факт несложившейся семейной жизни.

Тема сумасшествия — также общая для обоих сочинений. В гоголевских «Записках» она дана с самого начала: Поприщин — психически больной человек, и его состояние все время ухудшается, доходя до своей высшей точки в финале. В «Лунной бомбе» инженер Крейцкопф показан как человек «не от мира сего»; его научные увлечения превращают его в фанатика, а затем все явственнее, как и в случае Поприщина,

начинают проступать и черты, близкие к умопомешательству: «инженер разлагал в себе мозг, мертвел и дичал». Во время полета на ракете к Луне мозг инженера окончательно расстраивается («Предыдущего не считайте здравым...» записывает он в своем дневнике). Среда, в которой находится космический путешественник, возбуждает в нем «мощные, неудержимые бесконтрольные мысли». И что интересно, стиль этих мыслей на последних страницах платоновского рассказа начинает перекликаться с финалом повести Гоголя.

«Луна обыкновенно делается в Гамбурге». У Платонова, если не Луну, то «лунную бомбу» тоже сделал немец — Михаил Крейцкопф. Луна вообще очень важна: в одной из последних записей Поприщина (Февруарий тридцатого дня) луна упоминается девять раз. Поприщин один во всем мире знает о том, что *Земля летит к Луне*, что он скоро сядет на нее и попортит находящиеся там человеческие носы. Выходит, что оба персонажа так или иначе *летят к Луне*: Поприщин вместе со всей планетой, Крейцкопф на своем снаряде.

Луна и сумасшествие: сквозная тема для обыденных (а отчасти и научных) представлений. Влияние Луны все явственнее ощущается в финале «Записок». То же и в платоновском рассказе. Луна, сначала как недостижимая, а затем как достигнутая цель, сводит с ума Крейцкопфа: «Все ясно: Луна в ста километрах. Влияние ее на мозг ужасающе, — *я думаю не сам, а индуктируемый Луной*» (вспомним финал «Мастера и Маргариты» Булгакова, где описывается действие Луны на душевное состояние Ивана Бездомного) (здесь и далее курсив в цитатах мой. — Л. К.). Открытие Крейцкопфа — о «постороннем» источнике мыслей — напоминает то, что совершил 43 числа апреля 2000 г. безумный Поприщин: «Теперь передо мной все открыто. Теперь я вижу все как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде все было передо мною в каком-то тумане. И это все происходит, думаю, оттого, что люди воображают, будто человеческий *мозг находится в голове; совсем нет*: он приносится ветром со стороны Каспийского моря».

Совпадение во времени. Окончательное помешательство Поприщина приходится на весну, а точнее, на март или апрель; день, выбранный Крейцкопфом для полета, — двадцатое марта; соответственно, это то время, когда мозг инженера испытывает ужасающее влияние Луны.

Самый язык последних страниц «Лунной бомбы», включая сюда разбивку на отдельные пункты (в «Записках сумасшедшего» эту роль играли даты), напрямую отсылает нас к интонациям Поприщина. Здесь те же соединения возгласов, потрясающих открытий и предостережений, обращенных ко всему человечеству. Вот, с сокращениями, концовка платоновского рассказа:

Нечего сообщить... Было слабое трение снаряда обо что-то: приборы не обнаружили причину. Чувствую свободу. Читаю случайно взятую книгу — «Барский двор» Андрея Новикова, интересное сочинение. <...> На мою «бомбу» падает Луна. Мелкий болид пронесся в обратном направлении... Звезды физически гремят, несясь по своим путям... *Передайте*, что я у источников земной поэзии: кое-кто догадывался на Земле о звездных симфониях и, волнуясь, писал стихи. *Скажите*, что звездная песня существует физически. Еще передайте: здесь симфония, а не какофония. Поднимите возможно больше людей на межпланетных бомбах на небо, — здесь страшно, тревожно и все понятно... Фантастические события: Солнце ревет, а малые кометы на бегу визжат: вы (на Земле. — Л. К.) ничего не видите и не

слышите через слюду атмосферы... На больших метеорах горят свечи или фонари. Здесь я ничего не видел дрожащего... Я не владею больше своими мозгами, хотя сопротивляюсь до густого пота... Я думаю о двух явственных субъектах, ожидающих меня на суровом бугре, где два гнилых столба, а на них замерзшее молоко. И мне постоянно хочется пить и экономить свои консервы... Только что вернулся с отвесных гор, где видел мир мумий, лежащий в небрежной траве... Луна в ста километрах. Влияние ее на мозг ужасающее, я думаю не сам, а индуцированный Луной. Предыдущего не считайте здоровым. Я лежу бледным телом... Луна — сплошной и чудовищный мозг... Не могу добиться причин газовых извержений: я, кажется, открою люк своей бомбы и выпрыгну, мне будет легче... Тысячелетия прошли с момента моего отрыва от земного шара... Луна подо мной... Я не слышу больше звездного хода... Скажите же, скажите всем, что люди очень ошибаются. Мир не совпадает с их знанием. Видите или нет вы катастрофу на Млечном Пути: там шумит поперечный синий поток. Это не туманность и звездное скопление...

«Я открыл, что Китай и Испания совершенно одна и та же земля, и только по невежеству считают их за разные государства. Я советую всем нарочно написать на бумаге Испания, то и выйдет Китай... Завтра в 7 часов совершится странное явление: земля сядет на луну... дать приказ полиции *не допустить* земле сесть на луну», — это уже из гоголевских «Записок»: градус поприщинского помешательства более крепкий, однако пафос и стиль изложения весьма схожи. В своих предостережениях, обращенных ко всем людям, оба героя весьма схожи, причем даже тема космического движения в обоих случаях одна и та же. Крейцкопф: «*Поднимите* возможно больше людей на межпланетных бомбах на небо». Поприцин: «Господа, *спасем луну*, потому что земля хочет *сесть* на нее».

В финале «Лунной бомбы» Крейцкопф несколько раз задается вопросом о природе странных испарений, которые он видит на поверхности: «Луна имеет сотни скважин. Из скважин выходит редкий зеленый или голубой газ... Из некоторых скважин газ выходит вихрем: стихия это или разум живого существа?» Если вернуться к воззрениям Поприцина, беспокоившегося о том, что Земля вот-вот сядет на Луну, то в них можно отыскать нечто вроде ответа на этот вопрос. Поприцин полагал, что вся поверхность Луны усеяна человеческими носами: оставшимися на ней, чтобы не слышать той вони, которую развел когда-то бестолковый, ничего не понимавший в деле изготовления Луны, гамбургский бочар. Эти-то носы Земля и может попортить при посадке на Луну. Если держаться взятого нами предположения о влиянии гоголевского контекста на финал «Лунной бомбы», то превращение лежащих на Луне носов (то есть органов, целиком предназначенных для дыхания, иначе, вдыхания и выдыхания газа) в лунные скважины не покажется слишком вольным. К тому же само слово «скважина» (на последней странице рассказа оно употреблено четыре раза) в речевом обиходе имеет, ко всему прочему, непосредственное отношение к носу и идет как прозвище или ругательство в подходящем для этого случае.

Еще по поводу опасений Поприцина о том, что Земля сядет на Луну («не допустить земле сесть на луну») в сравнении с текстом Платонова. В «Эфирном тракте», где также присутствует Крейцкопф, сказано про Камчатские горы, на которые «села планетка». Но еще ближе сходятся технические подробности в одном случае, «посадки» Земли на Луну, а в другом — подготовки к запуску

ракеты на Луну. Поприщин беспокоился о том, что «земля вещество тяжелое» и, когда сядет она на Луну, то «может насевши размолоть в муку носы наши». У Платонова в «Лунной бомбе» говорится о методе, с помощью которого можно углублять котлован для старта ракеты, которая должна «сесть» на Луну: метод состоял в том, чтобы превращать материю «из минералов в пыль». О «пыли» и «муке», может быть, и не стоило вспоминать, если бы не «носы» и «скважины», которые позволяют вписывать названные подробности в ряд предлагаемых соответствий.

Если верно то, что «человеческий мозг» находится не в голове, а на самом деле «приносится ветром со стороны Каспийского моря» (Поприщин), то отсюда недалеко уже до версии Крейцкопфа: «Из некоторых скважин газ выходит вихрем: стихия это или разум живого существа?»

Луна и сумасшествие, столь крепко сплелшиеся в гоголевской повести, отозвались в платоновской фантазии, когда началось время космического полета, и Луна начала плавить мозг отважного инженера. Есть здесь контекст и более общий, уже упоминавшийся ранее: и Платонов и Гоголь в равной мере включены в традицию, связывающую между собой Луну и сумасшествие. Другое дело, что в гоголевской повести эта связка дана столь выразительно, что сама могла стать источником для последующих упражнений в этой или близкой к ней области.

Созвучны и финалы обоих сочинений: в них есть то, что можно назвать исходом или освобождением. Поприщин в потоке своего бреда вдруг переживает ясную минуту, в которой есть и понимание происходящего, и порыв к освобождению: тройка «быстрых, как вихорь, коней» уносит Поприщина в небо. Уносит «с этого света» — на «тот». Похожим образом случается и «освобождение» Крейцкопфа: гоголевский герой в последний момент видел перед собой темное небо и звездочку («Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали»), инженер Крейцкопф — «катастрофу на Млечном Пути», т. е. множество звезд. Последняя запись Поприщина («клубящееся небо») также перекликается с ощущениями Крейцкопфа, которому на небе «страшно, тревожно и все понятно».

«Бомба снижается. Я открываю люк, чтобы найти себе исход. Прощайте». В обоих случаях уход, или «исход», из земного состояния представлен как вполне естественный. Поприщина «гонят» из жизни насильно, «ему нет места на свете». Инженеру из «Лунной бомбы» тоже нет места на свете, потому что ему мало просторов Земного шара (тема сквозная для Платонова); полет Крейцкопфа к Луне — логическое завершение того пути, по которому он двигался всю свою жизнь. Тоска по «исходу» вообще сближает Гоголя и Платонова, сближает где-то в самых основаниях чувствования и думания: сравнение «Записок сумасшедшего» и «Лунной бомбы», как кажется, это подтверждает.

Нина Хрящева (Екатеринбург)

СИТУАЦИЯ ПРИЕЗДА ИНОСТРАНЦЕВ В ДРАМАТУРГИИ А. ПЛАТОНОВА: СЕМАНТИКА И ПОЭТИКА

К какой парадигме художественности может быть отнесена драматургия Платонова — требует уточнения. Нетрудно заметить в платоновских пьесах многие абсурдистские приемы. Используются ли они для воссоздания «образа жизни как места, где жить нельзя», или они укоренены в мировоззрении драматурга, и тогда можно говорить о крушении его иллюзий относительно бытия и человека?

В попытке ответа на этот вопрос обратимся к движению художественного сознания Платонова в драматургической «трилогии» «Шарманка» (1930), «14 Красных избушек» (1933), «Ноев ковчег (Кайново отродье)» (1950). Самим автором трилогия как намеренное единство пьес не создавалась, однако анализ их мотивики, выполненный Н. Матвеевой, обнаружил структурное сходство в изображении персонажей, сюжета, предметно-символического плана, что и позволило рассмотреть пьесы как трилогию¹. Мы остановимся на мотивном окружении только одной повторяющейся сюжетной ситуации: приезд иностранцев в СССР. В каждой из пьес эта ситуация имеет свой сюжетно оформленный «рисунок», смысл которого задается различными литературными и архетипическими отсылками. Причем данная ситуация в несколько редуцированном виде есть и в пьесах «Высокое напряжение» (1931) и «Ученик Лицея» (1947–1948). Иностранные гости появляются у Платонова преимущественно парами: Стерветсен — Серена («Шарманка»), Хоз — Интергом («14 Красных избушек»), посол датского короля — знатная дама с усами («Ученик Лицея»); множество иностранных пар в «Ноевом ковчеге». «Кружение пар» (выражение Н. Полтавцевой), словно переходящих из пьесы в пьесу, задает метатекстовый смысл сюжетно-сценической вариативности. В отличие от собратьев по перу, «педалирующих» превосходство Страны Советов, Платонову образ чу-

жеземного гостя был необходим прежде всего как «фигура условного остра-нения»².

В пьесе «Высокое напряжение» перед нами «первоначальный набросок» полюбившейся Платонову ситуации: бывший белогвардеец-эмигрант Абраментов возвращается на родину из Австралии. Вот его диалог с другом юности:

- Зачем ты там был? <...>
- Я хотел оттуда победить Советский Союз.
- И полюбил его?
- Нет, я заинтересовался им... (118)³

Этот диалог показывает, что эмигрантские мытарства привели Абраментова к положительной «заинтересованности» социализмом, а советская власть «отпустила» его «жить и работать» в этой стране⁴. Но удивительное дело, несмотря на старательное воплощение автором своего субъективного намерения — написать пьесу о герое труда, объективно она мерцает мотивом жертвенной готовности как неизбежной участи представителей старой технической интеллигенции в Стране Советов. Главные герои по сути являются двойниками: Мешков сам подает заявление в газету о своей «своевременной кончине», Абраментов идет навстречу гибели, ликвидируя спровоцированную неоправданными производственными темпами аварию. Прозрачность нарисованной по первопутку «ситуации» и позволяет увидеть глубокую условность платоновских иностранцев, они, как правило, русского происхождения.

В пьесе «Шарманка» условность проявлена мотивом купли-продажи души, вбирающим в себя, как показала Н. Дужина, множество разных тем⁵. Вглядимся в поэтику платоновского преломления интересующей нас ситуации. Профессор-пишевик Стерветсен и его дочь пытаются приобрести «ударную душу» СССР для Западной Европы, ибо ей грозит энтропия, угасание жизненного огня. Онтологическая проблема мерцает здесь архетипической значимостью: мотив купли-продажи живой человеческой души вызывает ассоциации с хорошо известным по фольклору и литературе сюжетом о договоре человека с дьяволом⁶. Смысл торга обнажается приемом макаронической речи, «заряженной» авторской оценочностью. Играя на особенностях освоенной профессором русской речи, Платонов-драматург показывает, чем *подменены* высокие идеалы революции в ходе социальных *перемен*. В первом перифразе у «души» появляется «бездушный» эпитет «*надлежащая*», его смысл открывается рассказом Платонова 1927 г. «Надлежащие мероприятия»: «Циркуляр гласил... “Приближающуюся десятилетнюю годовщину Великой Октябрьской революции... надлежит ознаменовать соответствующими надлежащими мероприятиями”»⁷. Революция из «события громадного значения» (А. Платонов) повтором «пустого», «сорного» слова «надлежит» (и его производных) переведена в разряд «фигуры фикции», мероприятия для галочки. В перифразе «дух движения в сердцевине граждан» смысл «сдвигается» подменой слова «сердце» близким по звучанию, но не одушевленным «сердцевина». В третьем случае макаронического языка — «теплота над ледовитым ландшафтом вашей бедности» — сквозь искусно выстроенные неправильности речи в революции начинают мерцать знаки апокалиптичности: страна уподобляется «ледовитой» пустыне. Наконец, макарони-

ческая речь профессора позволяет поставить «надстройке-душе» авторский диагноз: «психия ударничества», т. е. энтузиазм как болезнь.

Переплетение конкретно-исторического и архетипического смыслов ситуации купли-продажи создается и семантикой имен, на что также указала Н. Дужина (Стерветсен от стервец)⁸. Добавим, что бранно-просторечное слово «стервец» (подлый человек, негодяй) мерцает в «Шарманке» архетипическим смыслом: человек, принадлежащий миру капитализма, подобен нечисти. Щоев, к примеру, называет иностранцев «чертями», Стерветсена — «интервентом, дьяволом».

Не менее жестко выписаны Платоновым и «дьявольские» помощники, единство названной группы персонажей создается фразами-перевертышами, смысл которых итожит паронимическая аттракция: «Щоев» — «шорт». А поскольку именно бюрократ творит подмены, то он позиционируется в «Шарманке» как новая онтологическая фигура. Его бытийственность отчетливо проявлена:

Алеша (углубленно). Уж скоро коммунизм, тебя на свете не будет.

Евсей. Меня-то? Что ты? Я боюсь, что света без меня не останется — вот чего! (69)

Осознавая меру онтологической «прочности» бюрократа, автор сдвигает сатирическую «дьяволиаду» в сторону абсурда. Примечательна ремарка к 3 акту, 6 картине: «На трибуне Щоев и Евсей. Они... в заграничных костюмах... Наоборот, Стерветсен и Серена одеты теперь совсем плохо: профессор — в пиджак-кацавейку... его дочь — в ситцевый кухарочный капот...» (89). Смена одежды «уравнивает» героев. Иностранец-«дьявол» и советские бюрократы-«черти» играют в одну игру. В этом плане примечателен также «сквозной» мотив обвинений: то, в чем обвиняет Стерветсен советских бюрократов: «Обманщики, рвачисты... у вас нет надстройки — вы оппортунисты!..» (113) — уже прозвучало из их уст в адрес Алеши: «Щоев (Алеше). А ты что же оппортунистов выдумываешь, товарищ дорогой» (108). (Примечательно, что в не вошедшей в окончательную редакцию «вставка» «оппортунистическим» Щоев называет «всеобщий аппетит» масс и на этом основании предлагает его ликвидировать⁹.) Такого рода «плетение» обвинений приоткрывает механизм фабрикации «вредителей»¹⁰. В свою очередь бюрократическая игра мнимостями, подменяющими движения живой жизни, порождает мотив «пустяков», который станет одним из доминирующих в последующих пьесах.

Драматургическое воплощение данной игры и обнаруживает себя чертами абсурдистской поэтики: приемом несоответствий, макаронической речью, которая здесь не столько средство сатиры, сколько абсурдистский прием, ибо деформацией языка драматург обозначил подмену сущностей мнимостями и указал на их творца — государство и бюрократический аппарат.

В «14 Красных избушках» иная, нежели в «Шарманке», поэтика. Она отразила новое художественное видение Платонова, что проявилось в сквозной сюжетной ситуации — приезда иностранного ученого в Страну Советов. В «Избушках» мотивное окружение приезда задается иным поворотом — увидеть социализм как воплотившуюся в границах первой пятилетки жизненную реальность. Если в «Шарманке» Стерветсен прибывает в СССР, чтобы приобрести

«ударную душу», то в «Избушках» типологически сходный персонаж сомневается в наличии таковой и потому хочет сам «измерить светосилу той зари, которую... якобы зажгли» (161). Парадоксально меняется здесь и носитель макаронического языка, им становится русский, названный Приветствующим деятелем. Вот затверженная речь «деятеля»: «Пардон: вы говорите по-русски? Вы знаете наш трудный язык пролетариата?» (158). Французское слово «пардон» соседствует с избыточностью русской речи — «наш язык пролетариата».

Атмосфера первого действия пронизана игровым «скольжением». Москва изображена «царством» синекдохи: вместо социализма — отдельные «элементы строя», вместо заботы о человеке — плакат: «За здорового советского старичка...» Сущностные подмены, отраженные в языке, открывает Хоз, не говорящий на искусственном языке и провоцирующий на это своих собеседников. Почти все диалоги первого действия направлены на то, чтобы «объективировать» этот утвердившийся язык, где означаемое теряет означающее, становясь знаком тотальных деформаций. Драматург указывает виновников, причастных к искажению первоначального замысла революции — литераторов, о чем свидетельствуют диалоги Хоза с русскими писателями. Эти диалоги в платоноведении подробно рассмотрены¹¹. Но не только они свидетельствуют о том, что драматург выступает против «придумывающей» действительности литературы. Вот еще одна из разоблачительных реплик Хоза:

Какое всемирное, исторически организованное жульничество!.. И ветер, дескать, как будто грустит, и бесконечность обширна, как глупое отверстие, и море тоже волнуется и плачет в берег земли... Как будто все это действительно серьезно, жалобно и прекрасно! <...> Природа не такая: и ветер не скучает, и море никуда никого не зовет. Ветер чувствует себя обыкновенно, за морем живет сволочь, а не ангел (174).

Литературные приемы объявляются «жульничеством», не имеющим ничего общего с тем, что есть реальная действительность: «природа не такая» и человек «не ангел», «за морем живет сволочь». Автор передоверяет герою собственную позицию, что подтверждает дневниковая запись за 1931 г.: «Как не похожа жизнь на литературу... скука, отчаяние. А в литературе — “благородство”, “легкость чувства” и т. д. Большая ложь — слабость литературы. Даже у Пушкина и Толстого и Достоевского — мучительное лишь “очаровательно”»¹². Как видим, не изобретением нового письма направляется платоновская алитературность, но гуманистической мыслью, поиском адекватного изображения «скуки и отчаяния» жизни.

Какими же чертами проявляет себя разрыв конвенциональных связей с предшествующей традицией в границах анализируемой нами ситуации? Обратим внимание на многослойность пьесы и центрального персонажа, которая задана его архетипической (агасферовой) природой¹³. В отличие от Стерветсена и в соответствии с архетипической семантикой он наделен глубочайшим сомнением в мире («приехал сюда... по пустяку») и надеждой увидеть «новую зарию» или нечто такое, что не будет «пустым оболещением», «бушующим пустяком».

На пути Хоз встречается Суениту, председателя пастушьей артели на далеком Каспии. Согласно отмеченному Яблоковым «парадоксальному воплощению пасторальной топики»¹⁴, Суенита-пастушка видится Хозу явлением социа-

лизма как живой истины, что становится источником удивительных метаморфоз героя, сулящих ему возможность отпадения от «бушующих пустяков»:

Я тоже плакать с тобой хочу и тосковать около твоей нишей юбки, у пыльных ног твоих, где пахнет землею и твоими детьми. <...> Целый век грусти я прожил, Суенита. Но теперь я нашел твое маленькое тело на свете, теперь я тоскую по тебе, как бедный печальный человек (173).

Толчком к метаморфозе стало открытие героем кровного родства двух тел: тело мира оказалось тем же «составом» глубинной жизни, что и тело женщины: «...у пыльных ног твоих, где пахнет землею и... детьми». В служении Суените как живой истине, вбирающей в себя черты Матери-Земли-Вечной, Женственности, для него забрезжила возможность уйти от «свидетельского всезнания» как «наказания» и получить «милость»: стать «бедным печальным человеком», «смирно зарабатывать» свой хлеб. Превращению сопутствует и берег Каспийского моря как мифическое пространство¹⁵, — где сохраняется библейский способ добывания хлеба насущного: «Мы здесь овец кормим и рыбу ловим» (167).

Следующая метаморфоза связана с перевоплощением Хоза в активного колхозного деятеля. Он перестает быть похожим на иностранца и на ученого, его окрестили другим именем — Иван Федорович Хозов, Хозушка. Он мыслит и говорит по-колхозному:

Опасность отставания налицо. <...> Суенита, дыханье мое, ворочайся скорее в наши избушки... Я классового врага не вижу! А ведь это все его проделки! (180); Отчет в райзо закончен, слава богу. Книги писал, а никогда так не радовался. (*Расписывается с размахом.*) Хорошо! (185)

Но смысл совершающегося скрыт лишь от Хоза, а для читателя-зрителя совершенно внятен, что достигается посредством авторского (ремарочного) изображения реального пространства: «Внутренность правления колхоза. Портреты. Лозунги. Сельскохозяйственные животноводческие плакаты. Стенгазета. В углу — свернутое красное знамя. Стол со счетами. Лавки. Одно окно, оно закрыто» (179). Колхозное правление как две капли воды сходно с бюрократическим заведением Щоева, и сам Хоз, в оценке Ксении, «забюрократился уже!».

Драматургическим нервом анализируемой сюжетной ситуации является свертывание живой жизни, ее переход в апокалипсическое «страшное» время, надвинувшийся голод. Обнажается механизм, скрутивший страну. Разоблачающим является не только множасьее пространство, но и двойничество, порожденное ожившим плакатом: «*За здорового советского старичка!..*» Реальные старички — Филипп Вершков и Прохор Берданщик, становясь двойниками Хоза, стирают / развенчивают его «ино-странность».

Берданщик. А я — правда, нет ли? Классовый враг?

Хоз. <...> Ступай в район и скажи, чтоб тебя арестовали...

Берданщик. Не берут никак — признаков нету, говорят, нищий человек...

Хоз. Значит, ты полезный общественник.

Берданщик. Я-то? Едва ли. Я в книге начитался: люди сто тысяч годов живут на белом свете — ни хрена не вышло. Неужели за пять лет что получится: да нипочем!

Хоз. Прочь отсюда, классовый враг!

Берданщик. Я не евши это сказал. Это я бдительность твою проверял, а может — ты агент Ашуркова! (182)

Диалог строится на абсурдистских «перевертышах»: живущий в СССР нищий старик выражает контрреволюционные идеи, а иностранец играет роль чуть ли не следователя ГПУ. Берданщик, поняв правила игры новой власти, следует им: «бдительность твою проверял». Хоз, оставшись один, повторяет слова своего двойника (Берданщика): «Не понимаю ничего: облака по уму плывут!» (182). В следующем диалоге Хоза и Филиппа Вершкова повторяется та же игровая ситуация, но собеседники надевают схожие маски:

Вершков. Да, я что хочешь! Когда как! Когда великий! Когда мелкий! Что ж делать: жизнь ведь мероприятие незаконченное! Приходится!

Хоз. Да ведь и я тоже, Филька, такой: когда как! Мы оба с тобой трудящиеся люди! (183)

Образы Хоза, Берданщика, Вершкова, повторяясь друг в друге, прорисовывают фигуру обыкновенного трудящегося человека, оказавшегося захваченным «пустым обольщением», торжеством бессмыслицы и ужаса¹⁶. Трагически втянута в эту «игру» и Суенита.

Суенита. <...> А Федьку Ашуркова я велела ГПУ простить и дать мне на воспитание

Хоз. Хорошо. Классовый враг нам тоже необходим: превратим его в друга, а друга во врага — лишь бы игра не кончилась. А есть чего мы будем?..

Суенита. Химию, старичок! Ты *игры* не понимаешь! (188)

Этот диалог возвращает Хоза к прежней трезвости, завершая метаморфозы. Социальное разочарование — разочарование в Пастушке и колхозном строе — становится для Хоза историческим и экзистенциальным тупиком. Предположение, что движение истории есть лишь «вращение бушующих пустыков», становится окончательностью истины, исчезает «шанс искупления» (С. Аверинцев). Хоз не видит маленький красный флаг показавшегося на горизонте парусника, остается с убеждением, что «*спастись некуда*» (206), а Суенита «*равнодушно видит парус*»: ее надежда на спасение перечеркнута гибелью ребенка.

Отказ Платонова от традиционной литературности, разрушение основных архетипов (спасения-искупления, матери-кормилицы) — сигналы крушения многих авторских иллюзий, связанных как с исторической действительностью начала 1930-х гг., так и с ранней утопической идеей «перелепки» мира. Мироззренческий сдвиг проявился в новой поэтике, основной состав которой составляют абсурдистские приемы: метаморфоза, катахреза, означаемое без означающего, синекдоха, остранение и т. п. Прибегая к ним, художник создает образ бессмысленного мира, творимого прорвавшимися к исторической жизни народа обманщиками, трагедию обманутых, отчаяние потерявших веру, смерть, вытесняющую жизнь. Язык народной трагедии и есть главное изобретение Платонова-гуманиста.

В отличие от двух первых пьес, ситуация приезда иностранцев в «Ноевом ковчеге», более похожая на вторжение, развернута в портрет современной ци-

визилизации, где советская реальность представлена «закадровым» миром. Основная ситуация, проявляющая якобы желание американских ученых найти останки Ноева ковчега, а на самом деле преследующая захватнические цели, совпадает с ситуацией конца цивилизации, апокалипсиса. Неутешительный результат пути, пройденного человечеством, определил здесь еще один поворот драматургического языка Платонова.

Но этот поворот наметился уже чуть раньше — в пьесе Платонова «Ученик Лицея». Шаржированно-гротескное изображение иностранной «пары» задано ремаркой: «посол датского короля, старый человек без усов и без волос на голове, и дама с усами». Гости приглашены на день рождения к сестре Пушкина, где звучат его стихи. (Предваряя игру гротесками в описании американцев и европейцев, Платонов лишает данных персонажей не только способности понимать поэзию, но и обладать элементарным человеческим чувством.) Вот диалог иностранных гостей после вдохновенного чтения Дашей стихов Александра:

Усатая дама. ...И кто написал эти стихи, — я не расслышала автора, — в них нет истинной гармонии...

Василий Львович (в сторону). Ах ты, устерса, гада морская! Поди прочь от нас, от Пушкиных!..

Ольга Сергеевна (гостье, холодно). Судить всякий, сударыня, может, а понимает лишь вдохновенный!

Усатая дама. Бог мой! Значит, ваша девка обладает вдохновением, а я его не имею.

Ольга Сергеевна. Да, сударыня (310–311).

Гости не только не понимают истинную поэзию, но и не обладают элементарной человеческой восприимчивостью и тактом. Здесь уже в полной мере угадываются те черты чванливости и самодовольства в сочетании с презрительным равнодушием к простым людям, которыми наградит драматург американцев и европейцев в «Ноевом ковчеге».

Одним из смыслообразующих центров пьесы-завещания оказывается профанирование идеи объединения человечества. Объединение-хоровод совершается вокруг поддельных останков Ноева ковчега, он отсылает к метафоре «вращающихся пустяков» из пьесы «14 Красных избушек». Однако здесь он служит средством сатирической экспликации как основного языкового модуса «Ноева ковчега».

Центральным становится мотив небратских отношений и агрессивность как его следствие. Она свойственна многим персонажам, представляющим Америку и Европу, агрессия выражена как в словах, так и в поступках, как друг к другу, так и ко всяким жизнеобеспечивающим проявлениям, и, напротив — небрежность и презрение обнаруживаются к защитникам и спасателям жизни. К примеру, агрессивное отношение к людям и природе выражается в следующих репликах Шопа: «А какие у нас замыслы? — Всем по зубам и все — весь замысел! Его и воробьи знают» (387).

Мотив агрессии проявляется и в упоминании различных видов оружия: атомного, биологического: сознание людей искажено цивилизацией, и оружие воспринимается как предмет гордости. Образ «спецчеловека Соединенных Штатов Америки, воина авангарда, космополита Земного шара и нового человека

будущего мира» Чадо-Ека (423), с одной стороны, продолжает галерею платоновских искусственных людей (Кузьма — Интергом), с другой — он на порядок страшней своих предшественников: он не только лишен человеческого содержания, а представляет собой машину смерти — новый вид биологического оружия.

Платонов обнаруживает механизм переделки нравственной сущности человечества, осуществления небратских отношений. Главный выдумщик «святыни», вокруг которой собрался конгресс, Шоп, представлен как ученый. Сохранилась платоновская характеристика этого героя в черновиках пьесы, где он был выведен еще под другой фамилией: «Эдмонд Стивенсон — ученый-мошенник (открыв<ает> и закр<ывает> что удобно)¹⁷. Впоследствии Платонов подбирает для героя более подходящую фамилию: (англ. *shop* — 1) магазин, 2) мастерская, 3) дело, 4) делать покупки, 5) цех. Имя *Эдмонд* (англ. вар. *Эдмунд* — др.-герм. *эд* — собственность и *мунд* — защита) может быть переведено как защитник собственности¹⁸. Имя указывает на торгашество как на сущность современной цивилизации.

Имя библейского праведника Ноя, спасителя человечества, носит современный делец, который за деньги готов изготовить любую «древность». Шоп формально не лжет, представляя участникам конгресса груды хлама и называя это *Ноевым* ковчегом. Псевдоученый просто не уточняет, что «ветхие» останки изготовлены и проданы современным фальсификатором с целью выгоды, а не ради спасения человечества, как это делал праведник Ной.

Такими, как Шоп, мир сводится к придуманной схеме, ящику, служащему подставкой для собственного успеха и выгоды: «Под землей крепость, а на земле бал-маскарад и касса наша» (380). Жизнь — «бал-маскарад», и человек надевает маску в зависимости от ситуации.

Шоп. Господин Уинстон! Простите меня, но я надеюсь, вам ясно, какой он брат Господень! — вы понимаете меня.

Черчилль. Я понимаю. Вы же, однако, открыли останки ковчега! — вы понимаете меня?

Шоп. Понимаю, господин Черчилль.

Черчилль. Мы идем с вами к одной цели — к истине. Не правда ли?

Шоп. Это правда, господин Черчилль. (394)

Собеседники поняли друг друга. Путь к общей цели не нуждается в истине.

Платонов обыгрывает подмену целей: символ спасения человечества становится средством обмана ради выгоды. Груды хлама («Несколько бесформенных, неопределенных предметов, вроде лесного бурелома или домашних поваленных стульев») (387) придают товарный вид — покрыли золоченой церковной парчой, огородили «посеребренными столбиками с цепью из разноцветных ярких звеньев». Но еще больший абсурд создается имитацией спасительных, объединительных действий, мнимо связываемых с общечеловеческим благом — организованным религиозно-культурным конгрессом (лат. *congressus* — собрание, соединение), политическим маскарадом, прикрывающим личные цели собравшихся.

Мотивы подмены и купли-продажи, обеспечивающие власть, усиливаются мотивом достижения удовольствий, удовольствие подменяет смысл жизни:

«Шоп. <...> Что такое американец без удовольствия?» Западный мир, защищая право на власть и удовольствия, забывает свою причастность к роду людскому на Земле: изолирует себя не только от большевиков, но и от человечества, и потому погружается в мелочах, как в потоке. Поэтому Платонов вводит в пьесу глобальную опасность, настигающую человечество, — новый потоп, от которого оно вряд ли найдет спасение. Человечество расколото, забыло о своем общем происхождении, не ценя ни Еву-прародительницу, ни брата Спасителя. Находящиеся на Арарате и считающие себя более праведными не являются таковыми, они агрессивны, не способны любить ближнего. Они лишены возможности обрести подлинный ковчег, подменив и расхитив его имитацию, разучившись создавать трудом спасительные вещи.

В «Ноевом ковчеге» трагическое восприятие современности соединяется с фарсовым ее изображением. Подмены, явившиеся в «14 Красных избушках» как проявление ложного социального проекта, обнаружили в «Ноевом ковчеге» признак общечеловеческой цивилизации, утвердились во всевозможных фальсификациях. Фальсификации подвергаются самые разные понятия и ценности, включая и религиозные. Введение библейских образов позволило процесс фальсификации истории, прогресса увидеть как тотальный. Современная цивилизация исказила, опошшила органичные законы существования человечества.

Сюжетная ситуация встречи двух цивилизаций — советской и западной — позволила Платонову выявить тупиковость обеих: бюрократическую выморочность советской и торгашескую подменность западной. Драматургическая трилогия позволяет выстроить контрапункт художественно-эстетической эволюции Платонова: «Шарманка» — социальная сатира, «14 Красных избушек» — трагедия, написанная языком абсурда, «Ноев ковчег» — мистерия-фарс.

¹ Матвеева Н. Драматургическая трилогия А. Платонова («Шарманка», «14 Красных избушек», «Ноев ковчег»): система мотивов // Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008. С. 5.

² Свительский В. Английская тема в русской прозе: от Н. Лескова к Е. Замятину и А. Платонову // Воронежский край и Зарубежье: А. Платонов, И. Бунин, Е. Замятин, О. Мандельштам и другие в культуре XX века. Воронеж, 1992. С. 47.

³ Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. Далее пьесы цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁴ Пьеса «Высокое напряжение», как уже отмечалось в платоноведении, стала ответом писателя на разгромную критику «Впрок». «Платонов решаете “исправиться”... Что и выполняет... в особой, свойственной только ему манере возражения без самозащиты. Он берется за исполнение социального заказа...» (Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М., 2009. С. 186–187).

⁵ См.: Дужина Н. «Действующие люди» (Проблемы текстологии пьесы «Шарманка») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 578.

⁶ О платоновском варианте этого сюжета в «Котловане» см.: Проскурина Е. Мотивный комплекс сюжета о договоре с дьяволом в структуре повести А. Платонова «Котлован» // Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: литературное произведение: сюжет и мотив. Вып. 3. Новосибирск, 1999. С. 179–197.

⁷ Платонов А. Из неопубликованного. Записи. Подготовка текста Н. Корниенко // Новый мир. 1991. № 1. С. 145.

⁸ Дужина Н. «Действующие люди». С. 578.

⁹ Архив А.П. Платонова. С. 248.

¹⁰ Вставка к «Шарманке» позволила Н. Дужиной прийти к окончательному выводу о том, что «основная тема и проблема пьесы — это политические процессы над вредителями» // Архив А.П. Платонова. С. 239.

¹¹ Об этом см.: *Корниенко Н.* История текста и биография А.П. Платонова // *Здесь и теперь.* 1993. № 1. С. 183–184; *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. М., 1999. С. 401–402; *Толстая Е.* Идеологические контексты Платонова // *Толстая Е.* Мирпослеконца. М., 2002. С. 285 и др.

¹² *Платонов А.* Записные книжки. С. 77.

¹³ С. Аверинцев в связи с образом Агасфера пишет о двойном парадоксе: «...темное и светлое дважды меняются местами: бессмертие, желанная цель человеческих усилий... оборачивается проклятием, а проклятие — милостью (шансом искупления)» (Мифы народов мира: в 2 т. Т. 1. М., 1991. С. 34). Об архетипической природе образа Хоза см.: *Любушкина М.* Платонов-сюрреалист: «14 Красных избушек» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 123; *Яблоков Е.* Злоключения советской пастушки (Пасторальные мотивы в пьесе А. Платонова «14 Красных избушек») // *Яблоков Е.* Нерегулируемые перекрестки. М., 2005. С. 151.

¹⁴ *Яблоков Е.* Указ. соч. С. 150.

¹⁵ *Корниенко Н.* Примечания // *Платонов А.* Ноев ковчег. С. 440.

¹⁶ В черновом автографе пьесы «14 Красных избушек» голод проявлен мотивом людоедства. Так, на просьбу Суениты «выдумать еду для колхоза» Хоз отвечает: «Выдумал. Это будет мясо... Там лежит Интергом... Я... задушил ее... но ее можно съесть как мясо...» // Архив А.П. Платонова. С. 358–359.

¹⁷ *Корниенко Н.* «...Увлекая в дальнюю Америку». С. 130.

¹⁸ *Суперанская А.* Словарь русских имен. С. 325–326; *Исат Ю.* Имя — зеркало судьбы. М., 2006. С. 270.

Юрий Пастушенко (Краснодар)

«ГРУППА СТОИТ СРЕДИ ПУСТОГО СВЕТЛОГО МИРА». ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПАРАТЕКСТА В ДРАМАХ А. ПЛАТОНОВА

Паратекст представляет собой, как известно, своего рода рамку для основного текста. Его присутствие особенно заметно и практически необходимо в драме, поскольку кроме названия произведения он включает в себя список действующих лиц, описание декораций, событий, действия и выразительные характеристики персонажей, данные в авторских ремарках. Поэтому его роль как элемента, декодирующего художественный замысел, очень велика.

Если попытаться взглянуть на паратекст драм Платонова как на некое целостное явление, то можно увидеть, что он играет далеко не служебную роль по отношению к основному тексту, а связывается с ним в единую художественную систему и что он уникален, как и все платоновское творчество.

Уже в первой пьесе Платонова «Дураки на периферии» авторская интенция преодоления чисто служебной роли паратекста просматривается весьма отчетливо. Она реализуется прежде всего в целом ряде авторских ремарок, стиль которых явно выходит за пределы узкофункционального стиля сценических указаний. Использование разнообразных изобразительных средств в этих ремарках создает явную, порой подчеркнутую образность. Поэтому назовем, с определенной долей условности, качество, по которому мы их выделили, литературностью и противопоставим также условно называемой театральности¹. Понятно, что во многих случаях эта образность, общую направленность которой в пьесе можно охарактеризовать как иронию, играет роль авторского указания особого рода: она помогает режиссеру, актеру лучше уловить авторский замысел, оттеняет эмоциональную сторону текста. Например, характеристика членов комиссии, которые «держат в квартире

себя, как татары в Древней Руси» или судебного заседания: «В зале насильная тишина».

Но так бывает далеко не во всех случаях. Немало ярких в образном отношении ремарок не имеют сценического референта, например, «все занимают первобытные места» или «входит... жена Ащеулова, отставшая от мужа в культурном развитии». Литературность здесь не связана с театральностью. Обилие такого рода ремарок, или, более точно, тяготение всего паратекста этой драмы к литературности вызывает закономерный вопрос: а не создавались ли «Дураки на периферии» как драма для чтения?

Ответ, очевидно, будет отрицательным, поскольку в основном драматургическом тексте пьесы этого перевеса литературности над театральностью не ощущается, он несет в себе полный потенциал сценичности. Более вероятно, так сказать, промежуточный вариант, а именно попытка создания произведения, которое должно одинаково интересно звучать и на сцене, и в чтении. Так или иначе, налицо осознанное или неосознанное стремление автора преодолеть границы текста и паратекста². Сказывается, очевидно, увлеченность стихией творчества, некий молодой задор, вызов рациональности, выливающийся в стремление автора идти «поверх барьеров», нарушать жанровые и стилистические каноны.

Можно предположить что «глубинным фундаментом», на котором выстраивалась подобная поэтика, послужили идеи всеединства в их разработке русскими религиозными философами, оказавшие, как известно, большое влияние на Платонова. Стремление восстановить всеобщую связь явлений ведет художника в какой-то мере к своеобразному синкретизму, преодолению границ — стилистических, жанровых и даже родовых в литературе, искусстве. Отсюда, возможно, достаточно заметные жанровые искания молодого Платонова, равно как и присутствие разного рода паратекстуальных элементов — стихов, песен, «инородных текстов», эпиграфов и т. д. — в его рассказах 1920-х гг.

Однако идеи всеединства становятся лишь этапом в глубинном и во многом таинственном пути развития художника, и в зрелом творчестве Платонова их прямое влияние менее заметно. Это касается и нашего вопроса: уже в следующей своей пьесе, «Шарманке», Платонов демонстрирует иного уровня взаимодействие текста и паратекста. Теперь они предстают сторонами своеобразного диалога, формируя тонко настроенную художественную систему. Здесь литературность вне театральности практически отсутствует. Автор сумел поставить себе на службу буквально все составляющие паратекста. Рассмотрим начало пьесы.

Традиционный список действующих лиц в «Шарманке» Платонов назвал «Действующие люди». Это единственная из его пьес, в которой используется подобное словосочетание. Оно не только противоречит традиции, но и представляется сомнительным с точки зрения стилистики и логики. Однако кажущееся несовершенство становится важным элементом авторского кода: идет тонкая стилистическая игра со смыслом, вырастающая из семантической многозначности слов «действующий» и «люди». С одной стороны, заменяя традиционные «действующие лица» на «действующие люди», автор хочет показать, что стремится к преодолению театральной маски, поскольку намекает, что перед нами не игра (буквально: не лицедейство), а подлинная жизнь. С другой стороны, предложенная конструкция допускает, что могут существовать еще и,

так сказать, *не-действующие люди*. Т. е. действие (или не-действие) героев определяется какой-то внешней силой, санкционировано свыше. Служащие районного кооперативного учреждения и предстают в качестве подобных людей, механистичность и зависимость которых подчеркивает название пьесы. Поэтому становится оправданным включение в список действующих лиц и железного человека Кузьмы, и говорящей трубы на столе Щоева.

Постепенно, по мере развертывания сценического действия, сама шарманка начинает приобретать роль символа. Во втором акте драмы в сцене демонстрации новой пищи она не просто воплощает собой форму бездушного искусства, но и становится частью механизма управления людьми — задает общий ритм и настроение. Такая возможность появляется в силу потенциальных претензий на самостоятельность этой музыкальной машины: шарманка больше, чем просто музыкальный инструмент, поскольку как будто генерирует музыку. Но ирония как раз в том, что она и неизмеримо меньше, чем инструмент, поскольку знает только лишь одну свою мелодию³. В этом смысле она вовсе не самостоятельная, а подчиненная сущность. Ее амбивалентность и в том, что она сложна и наивна в своем устройстве⁴, может исполнять трогательную музыку или же становится частью системы управления. Словом, шарманка предстает своего рода моделью существования художника в тоталитарном обществе.

В «Шарманке» Платонов продолжает следовать идее создания художественно значимых ремарок, но теперь самостоятельная, не связанная с театральностью литературность присутствует в основном лишь в ремарках, предваряющих действие, и исчезает из ремарок, сопровождающих действие. В драме «Дураки на периферии» наблюдалась в основном обратная картина: самостоятельная литературность характерна более для ремарок, сопровождающих действие. Иными словами, если молодой Платонов-драматург свободно ставит яркие художественные мазки по всей ткани пьесы, то уже на более зрелом этапе он осознанно локализует их, подчиняя общей художественной задаче.

Особенно показательна в этом отношении ремарка, предваряющая первый акт «Шарманки». С одной стороны, налицо явная сценичность, которую подчеркивает вначале обилие номинативных предложений, дающих описание места действия: «Районная местность. Дорога в даль страны; попутные деревья, которые шевелит редкий ветер; влево — постройка в пустоте горизонта, вправо виден небольшой город — районный центр». Но в действительности, перед нами не само место (театрального) действия, но его преддверие в прямом и переносном смысле. Реальность отдалена, что подчеркивается четырехкратным употреблением в ремарке слова «даль» и его дериватов.

Так, вступительная ремарка и следующая за ней картина первая, соединяясь, превращаются в своеобразный пролог к пьесе. Ситуацию пролога подтверждает вторая часть вступительной ремарки, рисующая появление героев. Мир противостоит героям: он скрывается от них, хотя и ждет их. Символически звучат заключительные слова ремарки: «Группа стоит среди пустого светлого мира». Это рубежная позиция, за которой возможно как счастье, так и несчастье, как обретение, так и утрата. Герои же входят в мир, испытывают его и сами проходят испытание им, выдерживая или не выдерживая его.

В «Ноевом ковчеге», заключительной части драматической трилогии Платонова, будет уже не то: в мир никто не идет, поскольку он пройден, исчерпан.

Герои никуда не идут, не едут, наоборот, они только прибывают — *в сюда*, конечное место, представленное как вершина Арарата, и им остается разве что забираться еще выше, спасаясь от потопа.

Ремарки, предваряющие действие, играют важную роль в платоновском паратексте. Сопоставляя их между собой, можно заметить весьма ярко проступающие моменты общности. Это прежде всего присутствие концепта музыки и концепта дали (пространства, пустоты). Последний может находить свое воплощение в таких, несущих порой символическое значение, деталях, как дорога и окно (в ремарках сценографического характера).

Концепт музыки — важная часть идейно-образного мира «Шарманки». Явленный в названии пьесы, во всех, связанных с использованием этого музыкального механизма ремарках, в пении Мюд, он становится необходимой составляющей диалога текста и паратекста, а также раскрывает диалогичный характер самого платоновского произведения.

Диалогичность эта присутствует на разных уровнях. Она сказывается в жанровой неоднозначности сочинения — хотя перед нами комедия, но трагические мотивы звучат весьма отчетливо, в определенной амбивалентности ряда персонажей, в уходе автора от прямых высказываний.

В пьесе «14 Красных избушек» в ремарке, открывающей действие, упоминаются «звуки настраивающегося духового оркестра где-то на перроне». Здесь музыка не выпадает из общего иронического характера сцены, усиливает авторскую насмешку над стремлением придать реальности показной характер. Колыбельные песни Суениты — другой момент присутствия музыки. Наивные, нескладные и непонятные слова песен в итоге вступают в противоречие с трагической ситуацией их исполнения над мертвым ребенком. Через песню стиль и жанр пьесы в итоге вступают в сложное взаимодействие.

Музыка присутствует и во вступительной ремарке драмы «Волшебное существо» — она доносится со стороны позиций наших войск, звучит для героев, пребывающих в плену у немцев, как знак невозможного в данное время счастья. И в драме «Ученик Лицея» вступительная авторская ремарка не обходится без упоминания музыки. Она доносится из соседней комнаты, звучит успокаивающим контрастом по сравнению с доносящимися из-за окна завываниями метели, свидетельствует о мире и счастье в доме, хотя, по сути, мира и счастья в доме и нет. Собственно говоря, невозможное счастье — это главный смысл музыки у Платонова. Акценты могут быть поставлены по-разному: или на невозможное, или все-таки на счастье, и тогда невозможное представляется чуть ли не возможным. Подобное амбивалентное осмысление музыки характерно в целом для зрелого Платонова. Музыка — великое искусство и великий утешитель человека. Но утешение неизбежно несет в себе ложь. Другое дело — может ли прожить без нее человек?..

Несколько отличается авторское осмысление музыки в пьесе «Высокое напряжение», где она предстает чуть ли не фоном, сопровождающим действие. Она задает ритм и настроение происходящему. Можно предположить, что эта драма сложилась в определенном смысле как нереализованный сценарий фильма.

Музыка практически смолкает в последней пьесе Платонова «Ноев ковчег». То, что связано с ней, — пение Шопы, Марты, маленький турецкий ор-

кестр, невидимый оркестр, сопровождающий второе действие, играет лишь роль иронического комментария человеческому тщеславию. В конце драмы, в ремарке, предваряющей четвертое действие, возникает «непрерывная смешанная музыкальная мелодия от птичьих голосов, жужжания жуков, звука стрекоз, кузнечиков, стрекотания незримых насекомых». Это не просто поэтичность, но знак преодоления искусственности жизнью. Жизнь, которая сама исполнена красоты и правды, можно сказать, эквивалента им. В отличие от человека, обреченного на блуждания в поисках их.

Практически обязательные упоминания о музыке говорят, что для Платонова это не просто следование традиции русского реалистического театра, но нечто большее. Можно предположить, что музыка маркирует присутствие театрального дискурса, что для писателя она становится обозначением театральной ситуации вообще, одушевляющим признаком, без которого театральное действие не вполне живо.

То, что даль может быть названа одним из важнейших концептов художественного мира Платонова, отмечали очень многие исследователи⁵. Драмы писателя лишь подтверждают это. Само существование дали, пустого далекого мира (осмысляемое, естественно, художественно) есть великий вопрос, поставленный перед человеком, собственно, это вопрос его бытия, знак экзистенциальности его существования. Он звучит трагически или иногда мягче, элегически, тише или громче, требуя ответа, который не может быть дан.

К упомянутой выше развернутой семантике дали в предваряющей действие ремарке «Шарманки» добавим «гудки далеких мчащихся паровозов» и «даль, уходящую в смутное пространство» из «14 Красных избушек». Семантика дали может соединяться с музыкой, как, например, в драме «Высокое напряжение»: «Где-то начала играть духовая музыка, и ее слышно в комнате то сильнее, то слабее».

Окна, как уже было сказано, относятся к часто упоминаемым элементам авторской сценографии, это своего рода топос, общее место платоновского паратекста⁶. Они предстают, как правило, активной, тяготеющей к символическому смыслу деталью. Часто это не просто способ передачи глубины пространства, но приближение дали, взвешивание текущего на весах вечного. Приведем несколько примеров.

В ремарке, предваряющей первое действие пьесы «Высокое напряжение», окно становится символическим воплощением границы между «большим» — общественным, общим и «малым» — личным миром. Окно открыто — и слышно присутствие «большого» мира, с его ритмом и силой, окно закрывается — и остается «малый», эгоистический мир.

В «Шарманке» при описании учреждения, представляющего собой «среднее между баней, пивной и барак» окна не упоминаются. Но их фактически заменяют двери уборных — авторское отношение к ситуации, думается, ясно. Зато в сцене демонстрации новой пищи окно становится важным, можно сказать, активным компонентом действия, на что указывает и стилистическое звучание соответствующего паратекста: «Один из гостей-служащих подходит к окну и открывает его. Врывается шум района и постепенно затихает. ТРИ ПОЛУДЕТСКИХ ЛИЦА появляются в окне и глядят в учреждение. Гость-служащий равнодушно обдаёт те лица дымом, который выходит далее во мрак рай-

онной ночи». Здесь окно тоже является границей миров. Один мир, внешний, это мир реальный, мир страдания и вместе с тем бесконечной глубины, вечный, другой мир, локальный, внутренний, мир иллюзорного, строящегося на обмане благополучия, плоский и временный.

Выше было сказано, что в «Ноевом ковчеге» разворачивается ситуация исчерпанного мира. Это подчеркивается и тем, что в авторских ремарках, предваряющих действие, мы не находим дома, убежища и, соответственно, окна. Есть только палатка американской экспедиции, но это своего рода замкнутое пространство, могила: зритель вместе с актером не может выглянуть из нее в мир, действие не происходит внутри нее, у нее фактически нет окон.

Некоторый материал к умозаключениям о стиле Платонова может также дать количественная характеристика авторских ремарок в его драмах. Коэффициент частотности авторских ремарок (К) рассчитывается по простой формуле отношения числа авторских ремарок к общему числу реплик персонажей в драме, показывая тем самым интенсивность авторского присутствия в тексте.

| | |
|-----------------------|--------------------|
| «Дураки на периферии» | K = 0,28 (182/642) |
| «Шарманка» | K = 0,46 (359/780) |
| «14 Красных избушек» | K = 0,46 (367/794) |
| «Волшебное существо» | K = 0,42 (325/770) |
| «Высокое напряжение» | K = 1,11 (391/351) |
| «Ученик Лицея» | K = 0,3 (391/1320) |
| «Ноев ковчег» | K = 0,32 (259/805) |
| «Без вести пропавший» | K = 0,63 (86/136) |
| «Голос отца» | K = 0,34 (31/91) |

Комментируя полученные результаты, можно выделить две группы произведений. В первую войдут «Шарманка», «14 Красных избушек» и «Волшебное существо», для которых значение коэффициента частотности составляет 0,42–0,46 (а для первой и второй из этих пьес вообще совпадает с большой точностью). Во второй группе («Дураки на периферии», «Ученик Лицея» и «Ноев ковчег») значение коэффициента ниже и составляет 0,28–0,32. Сравнение числовых различий показывает, что в пьесах первой группы автор больше стремится высказаться непосредственно, чем в пьесах второй группы, где его позиция более опосредована. Особняком стоит пьеса «Высокое напряжение», необычайно большое значение коэффициента которой косвенно свидетельствует об особой стилистической манере ее. Здесь можно повторить высказанное выше предположение об изначальном сценарном характере этой вещи. Заметим, что ни в одну из групп не включены одноактные пьесы, поскольку сравнительно малый объем их текста делает полученные значения К относительно нерелевантными.

В данной работе, естественно, далеко не в полной мере представлены художественные особенности платоновского паратекста. Справедливее будет сказать, что проблемы только намечены. Подводя же итоги, можно отметить, что текст и паратекст в драматургии Платонова создают сложную художественную систему, единство которой не только в функциональной привязке паратекста к тексту, но и особом взаимодействии этих двух обязательных составляющих

драмы. Они взаимодействуют диалогически, как призыв и отклик, как вопрос и ответ, как намек и смысл, воплощенные в слове и молчании.

¹ В паре литературность / театральность в нашем случае ведущим понятием является театральность. С. Михаэлс определял театральность как «условность сценического языка» (Михаэлс С. Театральность и идейный замысел // Театр. 1941. № 4); Р. Барт в «Essais critiques» говорил, что театральность — «это театр минус текст» (цит. по: Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 365). О литературности, как о некоем свойстве текста быть художественным, одним из первых говорил Р. Якобсон (Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 272–316).

² Здесь можно увидеть следование традиции А. Чехова, с его художественно значимыми авторскими ремарками, хотя, конечно, драмы А. Платонова нельзя считать психологическими.

³ По ходу пьесы шарманка исполняет несколько разных мелодий, но это не меняет принципиальной сути: она может играть только ограниченный набор мелодий, уже «заложённых» в нее.

⁴ А. Платонов, будучи инженером, прекрасно это понимал.

⁵ См.: Жолковский А. Душа, даль и технология чуда (Пять прочтений «Фро») // Вопросы литературы. 1989. № 12. С. 23–49; Карасев Л. Движение по склону (Пустота и вещество в мире А. Платонова) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. С. 9–16; Савельзон И. Категория Пространства в художественном мире А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 3. М., 1999. С. 233–242.

⁶ См.: Есаулов И. Ворота, двери и окна в романе «Счастливая Москва» // «Страна философов»... Вып. 3. С. 252–260.

Лариса Червякова (Саратов)

ДРАМАТУРГИЯ А. ПЛАТОНОВА И В. ХЛЕБНИКОВА: СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭТИКИ

Специфика драматургии как рода искусства, позволяющего сделать значимые для автора философские проблемы непосредственно воспринимаемыми, обуславливает особенности пьес, создаваемых писателями, чья творческая индивидуальность нашла наилучшее воплощение в поэзии или прозе. Стремление к визуализации максимального объема определяющих для творчества писателя идей в целом порождает многоуровневость и многоплановость конфликтов пьес, характерную для драматических произведений В. Хлебникова и А. Платонова.

Так, например, пьеса Платонова «Шарманка» в комментариях определяется Н. Корниенко как «своеобразная ироническая версия на мотивы “Чевенгура” и “Впрок”»¹. Следует, безусловно, указать как источники комедии также повести «Котлован» и «Ювенильное море». Фамилия одного из героев — Щоев — имеет тот же набор букв, что и Вошев. Возможно, таким образом писатель актуализирует значимые смысловые связи своей пьесы с другими произведениями, что позволяет говорить о необходимости рассмотрения драм в контексте всего творчества. Такие пьесы Платонова, как «Шарманка» и «14 Красных избушек», аккумулируют все магистральные конфликты и важнейшие идеи автора. Вне контекста творчества писателя они воспринимались бы как идейно перегруженные, как контаминация множества разнородных конфликтов, большинство из которых не получают развития и разрешения, — социальный конфликт, конфликт власти и человечности, онтологический конфликт, предполагающий отношения человека и природы, конфликтное противостояние разума и живого чувства, а также «вещества существования» и науки и техники, любовный (имеющий социальную окраску) и др. Эти конфликты являются взаимоопределяющими и образуют «узел» противоречий, развернутое философское осмысление которых осуществляется в других произведениях писателя.

Той же многоконфликтностью, отражающей значимые для мыслителя бытийные проблемы, отличаются и пьесы Хлебникова: конфликт мира людей, отвергнувших природное бытие, подменивших изначальное знание о жизни наукой, отказавшихся от словотворческого отношения к родному языку и воспринимающих чуждое иноязычие, и природных существ, сохранивших все подлинное, конфликт жизни и смерти, поэтического и прозаического, бытового и бытийного.

Традиционные формальные свойства драматических произведений — сюжетность, конфликтность действия, четкое членение на сценические эпизоды — приобретают у Платонова и Хлебникова, трансформируясь, иной характер. Сюжетность пьес зачастую ослаблена вследствие соединения нескольких сюжетных линий, центральный конфликт существует в комплексе других конфликтов, поскольку каждый из персонажей является представителем определенной реальности и носителем определенной мировоззренческой системы и направляет развитие действия декларацией своих мировоззренческих установок. Например, в пьесе «Шарманка» реплики таких персонажей, как труба на столе Щоева и Кузьма, отрывочны и нелогичны, не связаны с основным действием, но определяют движение мысли других персонажей и их поступки. А в пьесах В. Хлебникова некоторые конфликтные ситуации — например, столкновение Беса и Бесенка, Ворона и Зайца в пьесе «Снежимочка», Перуна и Городового, Геры и Мамонта в драме «Чертик» — являются бытовыми, но отражают бытийно значимые противостояния. Реплики этих персонажей образуют своеобразный философский полилог:

Перун. А мне наплевать, хотите облесить степи виселицами для изменников и обезлесить леса — облесяйте. Ваше счастье и ваше добро — манная утка для диких товарищей, летящих на гибель. Вот почему она цела, зовет спокон веков на выстрелы. А мне наплевать. Я пришел вас спасти. А не хотите, как знаете.

Старичок. Ведомо, против воли нельзя...

Мальчишка (к Перуну). Дядюшка, а дядюшка, достань воробушка!

Перун. А мне наплевать. Городовой, а городовой, ты хороший человек? А?

Городовой. Некогда мне с тобой разговаривать².

Диалогические связи реплик героев не очевидны, что служит актуализации не сюжетного, а онтологического плана.

Сценические эпизоды присутствуют в пьесах художников как некая совокупность внепричинно-следственных связей: персонажи внезапно появляются и исчезают (у Хлебникова даже отсутствует список действующих лиц и их авторская характеристика), не столько действуют, сколько переживают внутренний конфликт, декларируя свою позицию. Художественный мир драм Платонова и Хлебникова сравним с картинами П. Филонова, представляющими собой совокупность множества сюжетных фрагментов, образующих смысловое единство за счет ассоциативных связей, где каждый отдельный сюжет составляет фрагмент изображенного бытийного целого. Таким образом задается многомерность действия, охватывающего все бытийные сферы.

Система персонажей в пьесах Платонова и Хлебникова строится по принципу, предполагающему присутствие героев, принадлежащих к разным мирам.

В платоновских драмах это представители различных социальных систем — советской и «буржуйской» (герои-иностранцы, стремящиеся постичь смысл происходящего в советской стране, — Хоз и Интергом в «14 Красных избушках» и Стерветсен с дочерью Сереной в «Шарманке»), носители разных типов сознания — бюрократически-властного (Щоев, Евсей, Филипп Вершков) и эмоционально-гуманистического (Суенита, Ксения Секущева, Антон Концов, Алеша и Мюд), представители народной массы и деятели культуры (писатели Уборняк, Жовов, Фушенко).

Подобная система персонажей характерна и для пьес Хлебникова. Например, в рождественской сказке «Снежмочка» действуют персонажи мифологические, принадлежащие к миру природных сущностей, и обычные люди, не воспринимающие инобытия, не допускающие присутствия непостижимого; в пьесе «Чертик» — представители мифологических систем разных культур (Перун, Геракл, Гера, Сфинксы) и персонажи, олицетворяющие некую социальную функцию (Городовой, Чиновник, Половой, Нищий, Сторож, Монашка). В пьесе «Госпожа Ленин» действие образуется за счет воспроизведения происходящего посредством реплик разных органов чувств (в качестве действующих лиц выступают Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка, Голос Внимания, Голос Памяти, Голос Страха, Голос Осязания и Голос Воли), воссоздающих ситуацию болезни и смерти героини с позиций своего восприятия.

Определяя жанровое своеобразие одной из своих пьес, Платонов указывал: «Комедия, очень часто трансформируясь в трагедию, имеет господствующую линию лирическую»³. Лиричность как характерная черта платоновских драм обуславливает их особенности: то, что является традиционно значимым для произведений драматических (сценичность, выраженный конфликт, отсутствие повествовательного начала), в пьесах писателя отходит на второй план, большую значимость приобретают язык и мотивно-образная организация, актуализирующая значимые для писателя идеи. В образной системе драм Платонова и Хлебникова слово имеет функцию не речевой характеристики, а предстает в его изобразительно-выразительной значимости, что отличает произведения лирических жанров. Особую роль играют лейтмотивы (показательно, что системы лейтмотивов у Платонова и Хлебникова близки по содержанию — жизнь и смерть, природное и разумное, человеческое и антигуманное, подлинное и мнимое).

Текст пьес ориентирован не столько на зрелищную выразительность и звучание, сколько служит воплощением субъективного переживания бытийных конфликтов («Значит, и атому жутко! Пойду море мерить и гири проверять, а то в мире как-то плохо реально — надо его с точностью организовать!»⁴ — говорит Антон Вершков из пьесы «14 Красных избушек»). В пьесе Хлебникова «Чертик» мотив «многомирия» возникает сначала на языковом уровне через перекличку персонажей:

Старик. О, дайте мне рог!..

Другие внимающие. Рок...

Старик. Просторы смерти.

Внимающие. Смерти...

Старик. Есть он, радейте в нем любить...

Кто-то с застывшим взором. Внемлю: бить.

Этот мотив получает развитие в реплике ученого:

Ужас! Я взял кусочек ткани растения, самого обыкновенного растения, и вдруг под вооруженным глазом он, изменив с злым умыслом свои очертания, стал Волинским переулком с выходящими и входящими людьми, с полувзвешенными занавесями окнами, с читающими и просто сидящими друг над другом усталыми людьми; и я не знаю, куда мне идти: в кусочек растения под увеличительным стеклом или в Волинский переулок, где я живу. Так не один и тот же я там и здесь, под увеличительным стеклом в куске растения и вечернем дворе? Вселенная на мои вопрошания тиха! (391)

Затем мотив «многомирия» находит сюжетную реализацию в пьесе.

Усиление лирического начала в драмах Платонова и Хлебникова изменяет и характер ремарок: они не столько выполняют роль авторского пояснения и организуют сценическое действие, сколько имеют художественную функцию, создавая определенное образно-смысловое поле. Такого рода ремарки сценически трудновоспроизводимы и рассчитаны именно на читательское восприятие: «...влево — постройка в пустоте горизонта»; «...молодой человек с лицом странника»; «Музыка торжественна и трогает скучное чувство человека»; «Серый скучный рассвет»; а один из персонажей пьесы «Шарманка» определен как «Чуждый мусорный голос». Тот же характер имеют ремарки в пьесах Хлебникова: «...проникает в сон»; «Береза, подобная белоцветным гусям, звучит»; «Кусты (*протягивая смехи как лица*)»; «Богиня стоит с высокой прической и улыбающимися глазами. Легкая метель плетет на ее теле снежные венки». В ремарках обнаруживает себя и авторская оценочность: так, о людях, отвергших изначальный природный мир, поэт пишет: «Навстречу вылетают духи с повязками слепоты и глухоты и старательно повязывают ими людям глаза и морду» (382). Тем самым подчеркивается, что люди, не способные познать мир в его одухотворенности, уподобляются животным.

Своеобразие пространственной организации пьес Платонова и Хлебникова определяется стремлением художников показать происходящее как существующее в нескольких измерениях — в обыденной реальности и бытийном пространстве. Показательны в этом отношении ремарки. Например, в пьесе «Чертик» Хлебников указывает: «Стакан пива приобретает размеры вселенной» (403); «Молодой человек выходит на звездную ночь» (403). Подобные комментарии, характеризующие пространство, дает и Платонов. Так, например, в ремарке ко второму действию пьесы «14 Красных избушек» писатель указывает, что пространство сцены делится на две половины: справа — колхозные поселения, а слева «видна даль, уходящая в смутное пространство». Так же определяется пространство действия в пьесе «Шарманка»: «Районная местность. Дорога в даль страны; попутные деревья, которые шевелит робкий ветер; влево — постройка в пустоте горизонта... <...> Группа стоит среди пустого светлого мира»⁵. Даже если пространство действия ограничено, например, стенами учреждения, происходящее в котором изображается в нарочито сниженном ключе (само учреждение — нечто «среднее между баней, пивной и баракон. Теснота служащих, чад, шум. Две уборные, две двери в них. Двери уборных открываются и затворяются: разнополые служащие пользуются уборными»⁶), писатель обозначает и иной пространственный уровень: «...слова, сказанные в трубу, по-

вторяются затем, втрое усиленные, где-то за стенами учреждения, и эхо от них раздается в окрестных пространствах, пустота которых чувствуется в долготе и скуке многократно отраженных звуков»⁷. Пространственные отношения пьесы «Шарманка» построены таким образом, что отражают противопоставление замкнутого бюрократического учреждения и мирового пространства. Это находит выражение и в ремарках: например, Платонов указывает: «В открытое окно видны звезды над районом», — задавая тем самым восприятию происходящего иной масштаб, а за счет шумовых эффектов («Шум птиц, шум потоков воды — вдалеке, вне учреждения») и пространственных соотношений (внутри учреждения и внешний мир) показывает характерное для властей стремление отгородиться от жизни. Так, например, Щоев просит осоавиахимовок поднять стенку учреждения: «...а то я все время вижу разные массы и рассеиваюсь!..» Коллективное поедание «механической» пищи также происходит при закрытых дверях, тогда как в распахнутое окно видны лица голодных. Символически финал пьесы — учреждение разрушают рабочие в соответствии с директивой о ликвидации: «Верхняя часть учреждения уходит в высоту, остатки стен разваливаются. Видна пустота мира — бесконечный районный ландшафт»⁸. В «безвестную свободу» уходит и Мюд, которая была признана «надстройкой» — «умом» и «сердцем» «всех районов нашей земли». Пространство в финале разомкнуто и векторно определено движение героев вдаль. Таков же финал пьесы «14 Красных избушек»: несмотря на все трагедии, один из героев восклицает: «Пора вперед!!!»

Пространственные отношения в драмах Хлебникова также строятся по принципу соотношения миров. Например, в сказке «Спешимочка», с одной стороны, замкнутый, ограниченный мир людей, существующих по законам разума: «И никаких, значит, леших нет. Все это нужно, чтобы затемнить ум необразованному человеку... Темному. <...> Вообще ничего нет, кроме орудий производства...» (382). С другой стороны — сказочный мир одухотворенных природных существ. Этот мир показан как некое единство, речь его представителей отличается поэтичностью и метафорической образностью, тогда как реплики горожан отрывочны, не связаны между собой, а основы жизни города разрушаются при появлении Снежимочки:

Ученый. Всю науку придется перестроить.

Некто. Ай, какие черносотенные глаза! <...>

Городовой. Барышня... а барышня!.. Никак нельзя... <...>

Пристав. Что здесь такое? А! нарушение пристойного! (387)

Таким образом, пространственные отношения отражают центральный конфликт пьесы. Разрушение «царства» города знаменует очищение и создание нового — единого славянского мира, обретение иного будущего.

В финале пьесы «Чертик» автором тоже создается представление о двух мирах — сказочном, в котором происходило действие, и реальном. Они связаны между собой, но на некоторое время эта связь оказывается прервана: «Проезд в сказку закрыт, господа», — говорит сторож, оставляя одного из героев, принадлежащего к реальности, «в сказке до следующего действия» (403), что подчеркивает равноценность этого мира по отношению к действительно суще-

ствующему. Показательна в этом отношении пьеса «Маркиза Дэзес», кульминационный момент которой совпадает с финалом: многообразие и поэтичность жизни, воплощенные в реальности эстетической, сужаются до образов скульптур, которыми представители «другого мира» восхищаются, но не понимают их подлинной сущности.

Временные отношения в художественном мире пьес Платонова и Хлебникова тоже строятся по принципу соотнесения уровней — с одной стороны, приметы исторической эпохи, в которую происходит действие, легко узнаваемы, но, с другой стороны, обращенность писателей к проблемам онтологического характера переводит происходящее во вневременной план. Герои пьес Платонова и Хлебникова живут как бы вне законов физического времени. В «Шарманке» один из них говорит: «Только ведь погода меняется, а время одинаковое»; а герои «14 Красных избушек» измеряют время «эн-количеством». Онтологическое измерение времени драм Хлебникова создается за счет сосуществования персонажей из разных эпох и культур, а в пьесе «Мирсконца» онтологическая природа времени обнажается путем его обращения вспять: от конца человеческой жизни — к началу.

Таким образом, анализ поэтики драматических произведений Платонова и Хлебникова раскрывает новые возможности для сопоставления творческих индивидуальностей художников, чье сближение выявлено исследователями на идейном и стилевом уровнях.

¹ Корниенко Н. Комментарии // Платонов А. Взыскание погибших. М., 1995. С. 667.

² Хлебников В. Чертик // Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 393. Далее ссылки даются на это издание с указанием страниц в тексте статьи.

³ Цит. по: Корниенко Н. Комментарии // Платонов А. Взыскание погибших. М., 1995. С. 667.

⁴ Платонов А. 14 Красных избушек, или Герой нашего времени // Платонов А. Живя главной жизнью. М., 1989. С. 329.

⁵ Платонов А. Шарманка // Платонов А. Взыскание погибших. С. 541.

⁶ Там же. С. 548.

⁷ Там же. С. 549.

⁸ Там же. С. 596.

Владимир Звизняцковский (Киев)

ПЛАТОНОВ НА ПЛАТО

*(Архаика синкретизма в платоновской драматургии
и «чеховское» в драмах А. Платонова и В. Набокова)*

1

Д. Набоков так начинает предисловие к собранию пьес своего отца: «Причисляя писателей к школам, движениям или общественным группировкам, скрывая их индивидуальность за дымкой “влияний”, ученые создают плодородное поле для бесплодных изысканий. Отец же был убежден, что смысл “сравнительного” литературоведения состоит в том, чтобы выяснить своеобразие, а не сходство. Его интересовали одинокие пики, а не плоские плато»¹.

Во всей русской литературе XX в., пожалуй, трудно отыскать более одинокие пики, чем Платонов и Набоков. Еще трудней было бы подобрать в ней двух ровесников-однолюток, столь различных происхождением, мировоззрением, судьбой и, наконец, местом жительства по разные стороны «железного занавеса», практически исключаящим не только встречу, но даже заочное знакомство, полемику или взаимовлияние. По справедливому замечанию И. Клеха, Платонов и Набоков «составляют идеальную пару стоящих друг друга антиподов, чтобы не сказать — антагонистов»².

Но и одинокие пики не висят в воздухе, а, в некотором смысле, покоятся на плато. Вот, например: откуда у столь далеких от театра писателей (в этой удаленности, пожалуй, одно из немногих сходств их творческих биографий) их обращения к драматургии? Если мы сформулируем вопрос таким образом, то нам придется поставить драматургические пробы обоих гениев XX в. даже не на плато современной им театральной сцене или же предшествующих, с детства им знакомых театральных форм (о них речь впереди), но на древнее, свободное от позднейших напластований, плато драмы как рода литературного, на котором совершалось становление рода человеческого.

Так, С. Бройтман, в подтверждение своей мысли о том, что на ранних стадиях синкретизма «эстетическое начало не было самоценным», а «обслуживало сакральное», приводит пример одного из ведических гимнов — «Разговор мальчика и умирающего отца»³. Это обрядовый гимн, посвященный богу Яме. Исследователь предупреждает об опасности его излишней «драматизации», на которую «провоцируют нас» ремарки («мальчик», «отец», «автор»), «несомненно, более поздние по происхождению. <...> Мальчик (в генезисе, вероятно, хор мальчиков — “мы”) говорит не с отцом, а об отце (“он”). Отец же отвечает на эту реплику так, будто она обращена прямо к нему, но в своей он ориентирован и на присутствующих жрецов (“вдохновенных”). <...> Все это не “драматично” в позднейшем смысле: перед нами не драматический, а ритуальный диалог на пороге <смерти>». К тому же «здесь очевидно лирическое начало: переживания мальчика, выраженные от первого лица, сам жанр *гимна, восхваляющего Яму*» (курсив мой. — В. З.)⁴.

А теперь сравним два текста.

1. «Разговор мальчика и умирающего отца»:

Мальчик

Горестный взирал я вслед
Устремляющемуся к предкам.
Бредущему дурной <дорогой>.
По нему затосковал я вновь.

Голос отца

О мальчик, новая колесница
Без колес, которую ты создал в воображении,
У которой дышло одно, но перед всюду, —
Не видя <ее>, ты стоишь на ней⁵.

2. А. Платонов «Голос отца»:

Яков. Отец, зачем ты умер? Зачем ты лежишь здесь один в могиле? Все равно ведь я люблю тебя!

Краткое молчание.

Голос отца. Меня здесь нет, дорогой мой. Могилы под тобой пуста. <...> В могиле никого нет — в ней земля, и что в нее входит — тоже становится землей. Но земля обращается в цветы и в деревья — и уходит через них на свет из темноты могил⁶.

Все это во втором тексте как будто тривиально. Но ведь это только самое начало драматического этюда. Далее, четко следуя *гимнической* жанровой природе текста, мы в поисках точки зрения иного, потустороннего мира «должны найти ответ нетривиальный, приближающий нас к началам, отсылающим к Яме» (или любому другому высшему существованию). «Только тогда мы вместе с героем пересечем семантическую границу мира-текста» и приблизимся к тому, что у индусов «называется “освобождением” (достижением состояния мокши, самадхи, нирваны)»⁷:

Голос отца. <...> Высший прекрасный человек — вот в чем тайна, которую мы не могли открыть, — и поэтому мы умерли в тоске.

Яков. Я научился этому у Сталина.

Голос отца. В чем его учение?

Яков. Я еще сам не научился всему его учению. Но я знаю, что Сталин учит всех людей быть верными детьми своих отцов (213).

2

Итак, «высший прекрасный человек» — вот тайна, над которой безуспешно билось поколение отцов и которую оно не могло открыть. Поистине ритуальными сделались для этого поколения походы в театр, и в этом храме искусств воистину ритуально звучали заклинания о том, что «в человеке все должно быть прекрасно» (Чехов «Дядя Ваня») и долгие споры о «гордом человеке» (Горький «На дне» — Чехов «Вишневый сад»). И уж если говорить о русских пьесах первой половины XX в., где бы, в каких бы условиях и для каких бы театров они ни писались, им даже чисто теоретически трудно было бы не иметь отношения к Чехову — после всего того, что в самом начале этого века автор «Чайки» и «Трех сестер» сделал с русским театром.

Голос отца по существу голос того же Якова. Играть на сцене Голос отца другому актеру не следует, потому что это будет грубой художественной ошибкой, которая придаст сцене мистический оттенок, тогда как эта сцена должна быть совершенно реалистической. Впрочем, может быть, Голос отца как раз следует играть другому актеру (210).

По сути эта ремарка в пьесе Платонова высказывает основной парадокс постчеховского театра, так и не решившего, как ему быть с призраками и существуют ли они. «Если вы дадите мне *все* то на сцене, что и в жизни, — восклицал Н. Евреинов в своей книге “Театр как таковой”, — что останется тогда на долю моей фантазии, грубо плененной завершенностью круга, непрерывностью цепи? Только и останется, что вновь стремиться вырваться из этих оков, как из оков второй действительности»⁸.

Гамлет мог себе позволить отмахнуться от «действительности» знаменитой репликой о том, «что и не снилось нашим мудрецам» (в оригинале — «вашим»). И он сам, и, видимо, сам Шекспир, и, несомненно, публика в театре «Глобус» в существование *призрака отца* однозначно верят. Проблема же чеховского художественного мира в том, что не только сам Чехов не верит, например, в существование *Черного монаха*, но не верит в него и магистр Коврин, которому призрак сей является. Чеховский художественный мир знает об этой проблеме — или, во всяком случае, остро чувствует ее. Так, например, Ионыч, явившись на кладбище на несостоявшееся свидание с возлюбленной, в первый и единственный раз в своей жизни и сам стал таким, «каким он должен быть», и увидел мир таким, «каким он должен быть»:

Старцева поразило то, что он видел теперь первый раз в жизни и чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрас-

ную, вечную. <...> Сколько здесь, в этих могилах, зарыто женщин и девушек, которые были красивы, очаровательны, которые любили, сгорали по ночам страстью, отдаваясь ласке. Как в сущности нехорошо шутит над человеком мать-природа, как обидно сознавать это! Старцев думал так, и в то же время ему хотелось закричать, что он хочет, что он ждет любви...⁹

Но какая любовь на кладбище? Любовь к родному пепелищу? Любовь к отеческим гробам?

И вот Голос отца из-за гроба, уже у Платонова, но очень похож он на «кладбищенские» мысли Ионыча:

Посмотри вокруг себя. Здесь одни могилы. И в них люди. Все они, — и тот, кто умер уже старым, и кто молодым — все они умерли, не узнав истинной жизни. Все они — мертвые, что лежат в этой земле под тобою, — умерли не потому, что тело их утомилось от счастья, а ум от истины и сердце от славы жизни. <...> Мы верили в прекрасную душу человека. Мы жили на свете как больные, как в бреду. Мы собирались друг с другом и согревались один от другого. Жили мы или нет? Я уже не помню. Все прошло слишком быстро, как в детском сновидении... (212).

Там и тогда, где и когда писалась эта пьеса, т. е. в 1938 г. в Москве, можно было пойти во МХАТ и в сотый раз послушать похожие слова Гаева и Раневской в детской. Но первый и классический Гаев и Вершинин, т. е. К. Станиславский, как раз в том же самом 1938 г. скончался и с почестями похоронен. Отныне его бархатный баритон, привычно принимаемый за собирательный голос всего прекраснодушного чеховского поколения, — Голос отца, мог звучать не с привычной сцены в Камергерском, а разве только с Новодевичьего, где он упокоился «рядом с Симовым и Чеховым, без кремации, — удовлетворенно пишет сыну вдова режиссера М. Лилина. — Эта троица начинала театр, и теперь все трое кончили свое служение искусству. Мне приятно и утешительно, что они вместе...»¹⁰.

Для Платонова, гениально чувствующего, как сказал бы Н. Евреинов, «демонов театральности», был, конечно, большой соблазн вернуть и этот загробный «вершининский» голос обратно на сцену — вернуть хотя бы для собственного удовольствия и, разумеется, без всякой надежды на постановку во МХАТе. Хотя наличие еще и суперотеческого «голоса» Сталина в этой пьесе — явный признак, что какую-то робкую и, как всегда, наивную надежду на постановку самый несоветский гений советской литературы все же питал.

3

Лишь в начале XXI в., когда пьесы Платонова впервые собраны и стали доступны для чтения подряд, мы начинаем понимать, что «демоны театральности» не были ему чужды. До этого, по точному выражению А. Битова, Платонов был для нас «всем, только не драматургом»¹¹. Впрочем, для кого-то Платонов-драматург был и остается даже «слишком драматургом».

В один из дней московской конференции по драматургии Платонова участники смотрели и обсуждали спектакль С. Женовача «Река Потудань». На обсуж-

дении режиссера спросили, почему он для постановки выбрал прозу, а не одну из платоновских пьес. Вернувшись из театра, я записал его ответ, так что прошу прощения за заведомо неточную цитату. Женовач сказал, что в пьесах ему не хватает воздуха, что они написаны так, будто уже срежиссированы, и привел в пример «Высокое напряжение». Якобы неизбежно в постановке потеряется нсуловимая, имманентная глубина и будет обычная производственная драма.

Но что это за глубина, возразил бы я режиссеру, так ли уж она неуловима? Не есть ли это глубина подтекста, производная от широты контекста, по которому, как по камертону, и следует настроить спектакль?

Проследив творческую историю «Высокого напряжения», Н. Корниенко чутко уловила этот контекст. «Платонов пишет и переписывает, — отмечает она, — печальные монологи и диалоги трех инженеров — не без оглядки на чеховских “Трех сестер”»¹².

«Высокое напряжение» начинается как будто прямо с того места, где закончилась пьеса Чехова: начинается обменом монологами по поводу музыки, что «играет так весело» по контрасту с тоскливым настроением главных героев. Причем большая ремарка к первому акту платоновской пьесы о духовой музыке, которую слышно то сильнее, то слабее, по сути объединяет в себе чеховские ремарки к четвертому акту, указывающие, когда сильнее, а когда слабее должна играть музыка.

Ферапонт в «Трех сестрах» весь день ходит в поисках Андрея, которого потом еще нужно уговаривать подписать доставленные ему бумаги. И в «Высоком напряжении» почтальон весь день ходит в поисках адресатов важной правительственной телеграммы. Диалог Андрея с Ферапонтом оказывается бессмысленным, что в завершение его подчеркивает сам Андрей: «Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой»¹³. Катастрофа тотального непонимания — это пока еще личная катастрофа Андрея. В пьесе Платонова адресат телеграммы тоже рвет ее как бессмысленную — но таковой она оказывается лишь потому, что почтальон не доставил аппарат, о котором в ней говорится, превратив его... *в музыку* для самого себя. Итак, опять самоцельная музыка, но теперь грозящая страшной техногенной катастрофой, далеко выходящей за пределы взаимного общения адресанта с адресатом.

При этом инженеры-«попутчики» ведут себя и по-чебутыкински, и по-гаевски. Жмяков распевает бессмысленные обрывки романсов, арий и маршей, как Чебутыкин, а Мешков сосет леденцы, как Гаев. Но если Гаев проел на леденцах свое собственное имение, то Мешков и Жмяков проели на них гигант советской индустрии, т. к. в последний момент попытки не допустить непоправимой аварии «Мешков закрывает лицо руками. Жмяков поднимает кулек с конфетами и берет оттуда конфету в рот» (141). Жмяков, как Чебутыкин, тем ближе к полной атараксии, чем ближе его мир к окончательной катастрофе — рассуждая по схеме «бароном больше — бароном меньше...» («заводом больше — заводом меньше...»).

«Контакты спеклись, масло высохло... Гибель богов!» — изрекает Жмяков (139). Этот «объясняющийся с миром с помощью песенно-музыкальных цитат герой» (П. Корниенко¹⁴) данной иронической цитатой по сути указывает на невозможность театра в его первоизданной аттической сути. Но эта невозможность

существует лишь с точки зрения пришельца из старого чеховского театра и в глубоко трагическом театре XX в. должна быть преодолена — иначе трагедия, не только на сцене, но и в жизни, становится непереносима для человеческой психики.

4

В чеховской ремарке ко второму действию «Вишневого сада» упомянуты «большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами»¹⁵. Это давало режиссерам формальное право ставить комедию в декорациях кладбища. Во всяком случае, это кладбище дорогих воспоминаний, которое купец Лопухин хочет превратить в место дачных увеселений, как несознательный Служащий в платоновском «Голосе отца» — в «парк культуры, искусств и отдыха»: «Камень и железо в утиль, деревья на корчевку, могилы сровнять в ничто, а сверху потом парк устроят — карусели, фруктовая вода, на баянах заиграют, девки придут, и лодыри с ними — на отдых, и ты приходи тогда, — чего на могиле торчишь?» (217, 214).

Чеховский вишневый сад должен был спасти от такой судьбы *deus ex machina*: по сюжету ожидалось, но так и не сложилось, несколько его вариантов, от «ярославской бабушки» до самого же Лопухина. Должен был, но не спас.

Однако, казалось бы, окончательно развенчанный Чеховым прием античного театра *deus ex machina* возрождается — в его позднейших разновидностях «вестника владыки» и «вестника богов» — и у Платонова, и у Набокова в их пьесах 1938 г. В «Голосе отца» Платонова это Милиционер, а в «Событии» Набокова — гадатель по руке Мешаев Второй. Первый велит: «Подымите все памятники, которые вы повалили» (218). Второй сообщает, что ожидаемый убийца уехал «за границу навсегда»¹⁶.

Кстати о загранице. В конце 1930-х гг., когда умер Станиславский, арестован Мейерхольд, запрещен Таиров и, таким образом, обескровлен советский театр, в Париже организован «Русский драматический театр». После удручающих парижских гастролей МХАТа удивленные эмигранты приняли на себя всю ответственность за сохранение и развитие магистральной традиции. О МХАТе же Ходасевич в 1937 г. писал: «Перед нами уже не только не прежний Художественный театр, но и вообще не тот театр, а какой-то другой, далеко не лишенный оттенков провинциальности, а то и просто балагана»¹⁷.

Набоков, который одним из первых получил заказ на пьесу для «Русского драматического театра» в Париже, и писал ее как бы на обломках «прежнего Художественного театра». Его «Событие», премьера которого состоялась 4 марта 1938 г., рассказывает об ожидаемом, но не состоявшемся покушении на жизнь художника Алексея Максимовича (!), теща которого — писательница Антонина Павловна (!). Чтобы избежать при этом «просто балагана», необходимо было держать зрителя в постоянном напряжении.

О пределах допустимости эксцентрики в недрах психологического чеховского театра могли бы заставить задуматься и предыдущие драмы и Набокова, если бы они были известны за пределом узкого берлинского театрального кружка, и Платонова, если бы они вообще кому-нибудь были бы тогда известны. Совершенно ясно, что любой художник, который оказался бы способен во

имя простой человечности отрешиться от политической предвзятости, от более или менее несбыточных обещаний тех или иных вождей, и честно вдуматься в судьбу современного персонажа, самое бытие такого персонажа нашел бы избыточно экстремальным и эксцентричным. Какие-нибудь, пусть не вполне счастливые, но вполне приличные и солидные Гаевы и Вершинины перестали быть типичны, вообще куда-то подевались: «уничтожены как класс» не только в СССР, но странным образом и в эмиграции. На освободившиеся места «героев времени» пришли непотопляемые Симеоновы-Пишики, «мятежные» Соленые и неуловимые Шарлотты, в которых как-то сразу преобразились сами же Гаевы и Вершинины, Прозоровы и Раневские.

В «Событии» Набокова есть показательный в этом смысле диалог двух сестер — Веры и Любви (!), где у Веры есть, к примеру, такая реплика: «Когда папа умер и был продан наш дом и сад, мне было обидно, что как-то впридачу отдается все, что было в углах нашептано, нашучено, заплакано»¹⁸. Набоков писал свою пьесу в той самой Ментоне, где была дача, которую продала Раневская. А уж потом она продала и старый дом с вишневым садом где-то между Харьковом и Таганрогом, т. е. на Украине.

Вот почему уже в более ранней набоковской пьесе «Человек из СССР», по сути, бессмысленна рискованная работа «борца за белое дело» Кузнецова (если он и впрямь «борец»), который говорит жене: «Оля, я еду в СССР для того, чтобы ты могла приехать в Россию. И все будут там...»¹⁹. Ни Ольге, ни Вере, ни Любви их Россию все равно невозможно вернуть, потому что их Россия — это «все, что было в углах нашептано, нашучено, заплакано». Или же это, на худой конец, та же Украина, причем задолго до рождения набоковской героини: «Я хотела бы жить так: в пятидесятых годах прошлого века, где-нибудь в Глухове или Миргороде»²⁰.

Теперь, когда известен не фрагмент (по современной премьере газетной публикации), а вся пьеса, впервые напечатанная по рукописи А. Бабиковым, отнюдь не стал понятней сам главный герой, «человек из СССР» Кузнецов, по поводу которого недоумевала эмигрантская пресса: авантюрист ли он, советский ли шпион или, наоборот, «борец за белое дело»? Его нераскрытая загадка, как оказалось, входит в замысел автора. Его взаимоотношения с другими персонажами, а также их взаимоотношения вокруг него, строятся по утрированно-чеховскому принципу, что передается по-чеховски построенным диалогом, где, «перескакивая на другое», персонажи в то же время не перестают говорить и о главном — как в знаменитой первой сцене «Трех сестер»:

Ольга. Захотелось на родину страстно.

Чебутыкин. Черта с два!

Тузенбах. Конечно, вздор²¹.

Вот точно так же Марианна (любовница Кузнецова) расспрашивает о нем Ольгу (его жену) и при этом «смотрит мельком на рукоделье», которым во все время их разговора не перестает заниматься Ольга, — и выходит вот что:

Марианна. Ведь он на вид такой тихий... Тут что, ажур будет или кружевец?

Ольга Павловна. Кружевец²².

Как три сестры «черта с два» уедут на родину, так не будет «ажура» в отношениях Марианны с Кузнецовым, хитрыми кружевными опутавшим мир вокруг себя... На прямой же вопрос Марианны: «Отчего ты молчишь?» — он отвечает: «Забыл реплику». В финале пьесы Кузнецов, опять уезжая в СССР, старается честно объяснить (а может быть, и соврать) Ольге Павловне, что едет для того, чтобы и она, и «все» могли вернуться в Россию, и в ответ на ее вопрос: «А ты, Алеша, а ты?» — начинает рассказывать ей сказку:

А ты слушай. Жил да был в Тулоне артиллерийский офицер. И вот этот самый артиллерийский офицер...

Уходят.
*Занавес*²³.

При этом он похож вовсе не на артиллерийского офицера из Тулона, т. е. Бонапарта, а совсем на другого артиллерийского офицера — Вершинина, который в финале «Трех сестер» вот так же уходит в неизвестность. А Ольгу успокаивает безнадежно влюбленный в нее бывший русский, а теперь снова немецкий барон Таубендорф, по характеру точная копия чеховского барона Тузенбаха:

Ольга Павловна. Но ведь коммунисты умные, ведь у них есть шпионы, провокаторы... Алексей Матвеевич может попасться каждую минуту.

Таубендорф. В том-то и дело, что они не особенно умные²⁴.

Умные — не умные, а шпионов да провокаторов мастера ловить, это Ольга Павловна верно сердцем чувствует... В остальном же ей нет никакого дела до ума России, которую, как известно, умом все равно не понять, точно так же, как Марье Ивановне из платоновских «Дураков на периферии» (а их от «Человека из СССР» по времени написания отделяет всего один год) нет никакого дела до глупости России.

Все это категории вымышленные, абстрактные. А что реально и конкретно, что вполне в традициях русской литературы, так это полнокровный женский образ и женская судьба. Как точно заметил А. Битов, без «обязательно страдающей женщины» не обходится ни одна из платоновских первых «трех пьес, писанных друг за другом». Это же самое можно сказать и о двух пьесах Набокова, о «Человеке из СССР» и «Событии», где именно Ольга Павловна и Любовь Ивановна являются характерами-камертонами, которыми на истину или ложь проверяются другие характеры с их умом, оборачивающимся глупостью, или глупостью, оборачивающейся... тоже глупостью. И все эти женщины — обязательно страдалицы. Как Соня в «Дяде Ване», Нина и Маша в «Чайке», Любовь Андреевна, Варя и Дуняша в «Вишневом саде» — и, конечно, три сестры.

Набоков, в условиях полной и столь им ценимой свободы духа, выполнял заказ русской эмигрантской культуры на развитие традиций русской драматургии. Платонову же не только никто ничего в этом роде не заказывал и никто ни в чем не способствовал, но зараза тоталитарной глупости, проникая и в чистые души, делала практически невозможным сохранение этой самой свободы духа. Но Платонов на самых глубинах ее сохранил. А история приобщения обоих столь радикально противоположных друг другу драматургов к чеховской тра-

диции дает нам колоссальную надежду на то, что гуманизм и свобода духа будут жить дальше.

На позапрошлой платоновской конференции в Москве, т. е. уже более десяти лет тому назад, И. Клех утверждал, что «ничем другим, кроме беспрецедентного для российских метаморфоз преобладания в обществе позитивных ожиданий и настроений, предпочтение Платонову Набокова не может быть объяснено»²⁵. Сегодня же у наблюдателя со стороны может сложиться впечатление, что единственным точным барометром общественного настроения в России снова становится театр, а в театре преобладает Платонов (во всяком случае, над Набоковым). Означает ли это, что российская интеллигенция, продолжая ходить в театры, так же мало хорошего ждет от будущего, как инженер Мешков в первом акте «Высокого напряжения»? Вопрос отнюдь не риторический, но для меня как более или менее постороннего наблюдателя, живущего на полпути из Глухова в Миргород, остающийся без ответа.

¹ *Набоков Д.* Набоков и театр // *Набоков В.* Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб., 2008. С. 519.

² *Клех И.* Платонов. Фазы прохождения // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 51.

³ См.: Ригведа: избр. гимны. М., 1972. С. 253–254.

⁴ *Бройтман С.* Историческая поэтика. М., 2001. С. 90.

⁵ Ригведа. С. 253.

⁶ *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 210–211. Далее текст пьесы цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

⁷ *Бройтман С.* Указ. соч. С. 92.

⁸ *Евреинов Н.* Демон театральности. М.; СПб., 2002. С. 74.

⁹ *Чехов А.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Т. 10. М., 1978. С. 31–32.

¹⁰ Цит. по: *Полякова Е.* Станиславский. М., 1977. С. 461.

¹¹ *Битов А.* Пустая сцена // *Платонов А.* Ноев ковчег. С. 6.

¹² *Корниенко Н.* Примечания // *Платонов А.* Ноев ковчег. С. 434.

¹³ *Чехов А.* Указ. изд. Т. 13. С. 141.

¹⁴ *Корниенко Н.* Примечания // *Платонов А.* Ноев ковчег. С. 438.

¹⁵ *Чехов А.* Указ. изд. Т. 13. С. 215.

¹⁶ *Набоков В.* Трагедия господина Морна. С. 420.

¹⁷ Цит. по: *Бабинов А.* Изобретение театра // *Набоков В.* Трагедия господина Морна. С. 39.

¹⁸ *Набоков В.* Трагедия господина Морна. С. 375. Эта и многие другие чеховские реминисценции в «Событии» отмечены в примечаниях составителя книги А. Бабинова. Пользуясь случаем, приношу ему благодарность за подаренный мне экземпляр этого великолепного научного издания набоковских пьес.

¹⁹ Там же. С. 356.

²⁰ Там же. С. 337.

²¹ *Чехов А.* Указ. изд. Т. 13. С. 120.

²² *Набоков В.* Трагедия господина Морна. С. 328.

²³ Там же. С. 356.

²⁴ Там же. С. 337.

²⁵ *Клех И.* Платонов. Фазы прохождения. С. 52.

Оксана Филенко (Киев)

КИТ В НЕВЕ, ИЛИ МОНСТРЫ И КУРЬЕЗЫ ДРАМ А. ПЛАТОНОВА

В пьесе «Ученик Лицея», написанной в 1947 или 1948 г., в беседе лицеистов с Чаадаевым Дельвиг начинает шутить. Первая его шутка посвящена тому, что Аракчеев изувечен собственной кухаркой; вторая уж совсем нелепая:

— Говорят еще, в Неву кит приплыл, его ищет полиция, чтобы арестовать и выяснить личность... На нем уже, говорят, катаются верхом ребятишки, и солдаты кормят его сухими шами.

Далее разговор развивается следующим образом:

Александр (к Василию Львовичу). Дядя, правда, кит в Неве?

Василий Львович. Конечно, натурально! К нам всякая пакость плывет, бежит и едет. Порядочное к нам не прибывает, а киты, акулы, змеи, ехидны — сколько угодно, сколько угодно!

Александр. А ты видел кита?

Василий Львович. Зачем мне глядеть на всякое чудовище, на всякую гадость! Я избегаю сего зрелища!¹

Итак, в Санкт-Петербург 1815 г., созданный Платоновым в середине XX в., приплыл кит. Откуда он взялся в Неве? Вспомним сказку «Крокодил» К. Чуковского, написанную через сто лет после воображаемого разговора лицеистов о ките в Неве, в 1916 г.: «Милая девочка Лялечка! / С куклой гуляла она / И на Таврической улице / Вдруг увидала Слона. / Боже, какое страшилище! / Ляля бежит и кричит. / Глядь, перед ней из-под мостика / Высунул голову Кит»².

Из четырех зверей, упомянутых Василием Львовичем, с чуковскими зверями совпадают два — кит и змеи. Своеобразная интервенция и в том, и в другом случае. Внедрение чего-то страшного и непонятного, «всякого чудовища», «всякой гадости» в привычное. «Порядочное к нам не прибывает».

И лицеисты, и Чаадаев, и дядя Василий Львович (подразумевается — и авторы, и читатели) боятся звериного, темного,

неизвестного. Это онтологический страх не-бытия. Третья шутка Дельвига еще страшнее предыдущей. Он утверждает, что на землю летит звезда, «и нам всем гроб» (342).

После того как Василий Львович предлагает прочесть свою новую поэму о Петре, а Кюхельбекер предлагает прочесть свою — и тоже о Петре, между Александром и Василием Львовичем происходит следующий разговор:

Александр. Друзья, нам гроб!

Василий Львович. Ты что?

Александр. Нам гроб, — звезда падучая, лети на нас скорее!

Смех. Дельвиг открывает крышку фортепьяно, бренчит на клавишах.

Василий Львович (несколько обиженный). Вы монстры и курьезы! (342–343)

Почему Василий Львович несколько обижен, читателю ясно, ведь он понимает, что слова «нам гроб» относились не только к падучей звезде, но и к ожиданию прочтения его поэмы. Монстры и курьезы в данном случае — метонимия. Не Дельвиг монстр, а Пушкин — курьез, но слова Дельвига — монстр, а слова Пушкина — курьез.

Такими монстрами и курьезами насыщено все творчество Платонова вообще, но особенно — его драматургия. И это довольно легко объяснить: курьезы рождаются в речи персонажей. Позже мы рассмотрим механизм их рождения. А вот монстры связаны не столько с анализом языка, сколько с литературоведческими категориями. Попробуем дать рабочее определение этому понятию. Монстры — это явления, связанные с архетипом страха (в свою очередь связанным со смертью). Это нечто неизбежное, неотвратимое, но в то же время — это то, что не происходит и не произойдет никогда или на что невозможно повлиять (кит в Неве, падучая звезда, Всемирный потоп).

Самый яркий пример такого монстра скрыт в сюжете пьесы «14 Красных избушек». Колхоз на берегу Каспийского моря умирает от голода. Если вас ничем не смущает такой сюжет, значит, и вы напуганы платоновским монстром. Почему Суенита догадывается наловить рыбы только после того, как ребенок уже умер? А читателю (зрителю) почему-то вообще не приходит в голову, что трагедия колхоза совершенно искусственна. Возможно, Платонов хотел тем самым показать, что трагедия голода тоже создана искусственно. Но это не меняет основной функции монстра: страх этого монстра должен парализовать сознание, лишить способности искать выход из положения и, в конце концов, убить.

Монстр последней пьесы «Ноев ковчег» очень страшен — это Всемирный потоп, гибель всего человечества. Но читатель (даже если он верующий и / или воспитан на Библии) под влиянием Платонова забывает Библию, он забывает, что Всемирный потоп, по обетованию Божьему, не грозит человечеству и что ныне существующая земля умрет от огня. И ведь читатель знает это — но все равно боится.

Таким образом, монстр лежит в основе каждого платоновского сюжета. Можно возразить, что любая трагическая коллизия основана на страхе перед чем-то неизбежным и неотвратимым. Действительно, и Гамлет тоже боится, с одной стороны, не исполнить волю призрака, с другой — убить короля. Но Гамлет если не делает выбор, то хотя бы стоит перед проблемой выбора («Быть

или не быть?»). Герои Платонова перед проблемой выбора не стоят: что можно выбрать, чтобы справиться с падучей звездой или потопом (одним словом — смертью)? Герои Платонова находятся в положении героев Чехова: вишневый сад будет уничтожен независимо от действий героев, как независимо от действий героев существование семьи дураков на периферии, кооператива в далеком районе, колхоза на берегу Каспийского моря или экспедиции на горе Арарат. Многочисленные действия героев направлены на что угодно, только не на решение основной проблемы, которая и есть причина страха. Такой вид коллизии ведет свое начало от Чехова и свойствен многим драматургам XX в.

Казалось бы, подобные пьесы должны вызывать у читателя чувство неизбывной тоски и безнадежности. Но это не так даже по отношению к более мрачным пьесам Платонова (по сравнению с Чеховым). У читателя эти грустные пьесы, в основе которых лежат монстры, нередко вызывают смех вместо катарсиса (или хотя бы смех вместе с катарсисом).

Для данного исследования не важно, как преодолевают своих монстров, свой страх смерти Чехов, или, скажем, Набоков, но Платонов преодолевает страх смерти, лежащий в основе каждого сюжета, как раз с помощью курьезов. Это лично ему, Платонову, присущий стиль, манера письма и его авторская особенность. Все курьезы имеют разную структуру, но одинаковую природу.

Остановимся на курьезе, сражающемся с монстром, падучей звезды: «Нам гроб», а затем «Нам гроб звезда падучая». Первая фраза вписывается в контекст чтения Василием Львовичем его нового произведения, а вторая — в контекст разговора о падучей звезде. Соединение двух фраз — досказанной и недосказанной — показывает, что и та и другая фраза на самом деле относятся только к непосредственно ожидаемому и реальному событию — чтению поэмы о Петре. Что же касается монстра падучей звезды — на самом деле никто из присутствующих его не принимает всерьез.

Таким образом, дадим рабочее определение курьеза. Это неожиданное для читателя соединение в реплике или диалоге разнородных категорий, в результате чего возникает третий смысл. Разнородность может быть самой разнообразной. Простейший пример — разные значения одного и того же слова. «Под каким соусом вы это подадите?» — спрашивает Щоев о пище будущего. Он имеет в виду жидкую подливку, о которой и отвечает ему Евсей: «Соус, Игнат Никанорович, вещь ложная. Мы даем жидкое подспорье из березового сока» (85). Читатель понимает вопрос Евсея и в прямом, и в переносном ироническом смысле. И «соус» в переносном смысле немедленно является на следующей странице в виде речи Щоева, которая начинается словами: «Ты всегда поступаешь не как говорится, а как подразумевается», — а заканчивается лозунгом: «Да здравствует пятилетка в четыре года!» (86). При этом начало речи Щоева является своеобразным ключом к пониманию любого курьеза Платонова: то, что подразумевается, — и есть истинный смысл сказанного. А конец речи персонажа — отнюдь не платоновский, а порожденный советской действительностью образцом курьеза, созданного логическим несоответствием (пять лет невозможно прожить за четыре). По этому образцу строятся многие курьезы Платонова: «Не губите жизнь, не родите детей!» (27), «Чему я с прискорбием рад» (50), совхоз «Малый Гигант» (83), бродячий колодец (190), «Ты говоришь так долго, как будто молчишь» (170). Первая реплика Дельвига о кухарке, которая покалечила

Аракчеева, становится курьезом только в контексте прочитанного между строк заявления Ленина о том, что каждая кухарка должна уметь управлять государством. В подтверждение этого намека Платонова лицеисты поднимают бокалы «за могучих кухарок, в руках которых больше разума, чем в головах иных философов» (341).

Еще один пример курьеза, основанного на многозначности слова *вредитель*, родился во время вечера испытаний новых форм еды.

Серена. Папа! Это — саранча? Они едят вредителей.

Евсей. Верно, барышня. Мы вредителей прячем в себя.

Серена. Тогда вы будете вредным...

Первая служащая. Ах, мне ужасно мило здесь. Я в первый раз вижу интервенцию.

Щоев. Эй, дура... Молчи, когда слов не знаешь. Сиди и чувствуй что-нибудь бессловесно (88).

Здесь третий смысл — интервенция — даже появляется в тексте. Н. Дужин в примечаниях к пьесе «Шарманка» связывает этот диалог с афоризмом времен французской революции: «Революция, подобно Сатурну, пожирает своих детей»³. Возможно, рассуждение о вредителях имеет более близкие корни, чем французская революция. Что сделал Крокодил с городовым (врагом революционно настроенного народа)? Он просто спрятал его в себя. И действительно стал вредным, проглотил ни в чем неповинного барбоса и наслал на Петроград настоящую интервенцию из диких зверей. Можно вспомнить и Льюиса Кэрролла, у которого Алиса утверждает: кто ест много перца, будет всем перечить.

Другой вид курьеза состоит в замене прямого значения переносным или наоборот. О Глебе Ивановиче Мария Ивановна говорит, что он «не выдающийся тихий человек», а он оправдывается: «А кто выдается, того у нас в исправдом сажают» (49). В первом предложении слово *выдающийся* употреблено в смысле *особенный*, а во втором слово *выдаваться* — в смысле *отличаться от всех*, что подтверждает следующая реплика Ашеулова: «А ты не выдавайся зря, иди с массой в ногу. А когда нужно, тебя массы сами выдвинут, как меня» (49). Здесь слово употребляется в третьем значении — *выдвигаться*. Но в результате диалог приобретает совсем иной смысл: те, кого выдвинули, — самые незначительные и не отличающиеся от массы люди.

Часто одно из значений за границей цензурной лексики, так что вся фраза приобретает двусмысленность: «Господин брат бога по матери» (170). Как бы ни звучала эта фраза, ее прямое значение соответствует действительности: герой — сын Марии и брат Иисуса. «Здесь в узком месте матерняя комиссия живет?» (47). Комната действительно маленькая, а комиссия действительно решает, кому рожать детей, а кому — нет. «Гони баб, раз они не члены» (32).

Даже если нет пикантной двусмысленности, нередко прямое значение заменяется эвфемизмом. Алеша говорит Серене и Стерветсону: «Ехайте оба на другой свет» (101). (То ли в Америку, то ли на тот свет). Глеб Иванович говорит: «Иван Павлович неспособен родить, ему революция душу отшибла» (17), «От неустанно честной службы потерял возможность множиться» (50). Здесь, как часто у Платонова, имеем дело с паронимами, употребленными как будто не к месту, от чего получается третий смысл: размножаться — множиться.

«Весной прилетают странные птицы, а не куры. Все куры — колхозницы» (74). Здесь слово *странные* возвращается к своему первоначальному — такие, которые странствуют, из других стран. «Все занимают первобытные места» (34) вместо первоначальные места; «дайте мне возможность запродать профессору наши установки» (102) вместо продать, «я сбрил личность... для санитарности» (40) вместо растительность на лице; выходное учреждение, которое «хорошо бы не возвращалось» (80).

Очень распространены неологизмы, становящиеся паронимами к существующим словам. Такими неологизмами изобилует речь иностранцев.

Стерветсен говорит: «У вас психия ударничества, на всех гражданских лицах находится энтузиазм» (65). (Вместо «У вас психология ударничества, на лицах всех граждан виден энтузиазм».) Слово психия одновременно похоже на психоз и стихию, чем ударничество по большому счету и является. Гражданские лица всегда противопоставлены военным.

К паронимам-неологизмам можно отнести: «присмиряюсь под фактом» (109) вместо примиряюсь, «не распахивайте меня» (181), «забюрократился уже» (180), «двойкий человек» (186).

Курьезы Платонова очень социальные, живые организмы он сравнивает с социальными категориями. Стерветсен употребляет слово «ударник» в прямом значении — то, что ударяет, а читатель видит переносное — тот, кто преуспевает в труде: «У нас сердце не ударник... оно — тихий летун...» (65); «...а у вас оно... ударник в радость и в грудь» (97).

Евтюшкин говорит о Марье Ивановне, что она не отношение, а социальная надстройка, баба на базе (47), Мюд обращается к строителям: «Нечего вам стоять, когда пятилетка идет» (64).

Нередко революционные лозунги ассоциируются у читателя с библейскими цитатами: «Дурак новой жизни» (147), «Взяла революция — и даст революция» (143), «Дай нам соль, а то хлеб насущный не соленый» (81), «Мертвых сохранить, живых вылечить» (151).

Странный язык Платонова исследовался неоднократно. М. Михеев подробно изучил логику платоновского парадоксального языка, чтобы ответить, «для чего же происходит и чему служит эта постоянная деформация, смысловой “вывих” и ломка причинных связей»⁴. Некоторые исследователи считают, что слово у Платонова случайно получало второй, антисоветский смысл, другие — что получение этого смысла было его целью: «Бодрые советские лозунги, которые дружно цитируют его герои, в царстве смерти все равно звучат как издевка»⁵; «И пусть мне только не рассказывают, что это сам язык у Платонова “проговаривался”, а он де “не отдавал себе отчета” в происходящем, даже вот Пушкина назвал “товарищем”. Драматургия Платонова яснее ясного свидетельствует, что все он прекрасно понимал — интрига тут доведена до резкости бьющей пружины, каждая реплика — не в бровь, а в глаз»⁶.

Особенно распространено мнение, что Платонов не дает возможности читателю быть уверенным в том, какой из смыслов верен, что его цель — затемнение смысла: «Платонов в своих произведениях чужд всякой проясненности. В этом специфика его художественного мышления...»⁷ Для Платонова язык — это игра, это среда, в которой он может самовыразиться: «Загадывание о мире, загадывание авторской точки зрения вызваны сомнением в устоявшихся пред-

рассудках и представлениях, включая собственные. Платоновская загадка обращена не только к читателю, но и к самому писателю... Платоновское творчество оказывается способом познания для себя и поэтому помогает в познании другим. Платонов не учит правде, он ставит вопросы...»⁸

То, как Платонов поступает со смыслом, описывает Хоз, прототипом которого обычно считается Бернард Шоу, как известно, тоже обожавший курьезы: «Классовый враг нам тоже необходим: превратим его в друга, а друга во врага — лишь бы игра не кончилась» (188). Так и текст у Платонова превращается в игровое поле. В. Вьюгин рассматривает загадку, которую разгадал Копенкин в «Чевенгуре»: «Копенкин сам не сознавал, что разгадал загадку “дуракам счастье”. Дураки — это те, кто считает общую жизнь умней своей головой». Перед нами типичный курьез. Во-первых, второе предложение не объясняет первое (загадка по сути не отгадана). Читатель теперь знает, кто такие дураки, но по-прежнему не понимает, почему им счастье. Кроме того, в этой фразе есть еще одно логическое противоречие: невозможно не сознавать, что ты решил загадку. Платонов играет словами и смыслами, затемняя общий смысл высказывания.

Обратимся к примеру игры со смыслами в пьесе «14 Красных избушек». По совету Хоза ударника Вершкова превратили во врага (впрочем, он действительно предатель). (Ход красных.) Вершков сообщает: «Я здесь премированный ударник, не увлекайтесь, граждане, своей забавой». (Ход белых.) Кроме всего, Вершков еще раз напоминает читателю, что тот наблюдает за игрой смыслами. Далее Вершкова обвиняют в том, что он рассказал бандитам, как захватить колхоз. (Ход красных.) Вершков защищается: «Молча скучно сидеть, говоришь слова в виде опыта. Слова не считаются, это звуки». (Ход белых.) В этом же ходе он приводит очень серьезный аргумент: он, Вершков, решил мировую загадку экономики: «Он написал рукою: “Да здравствует товарищ Сталин” — мировой загадки больше нет».

Этот курьез очень похож на решение загадки Копенкиным. Написание лозунга не решает мировой загадки экономики. Зато оно служит оправданием Вершкова в данном конкретном обвинении. Это очень серьезная защита в игре со смыслами, но красные в лице Суениты наносят последний решающий удар, сначала словесно, затем кинжалом, поскольку их ход: «Мы здесь бедные, у нас нет никого, кроме Сталина. Мы шепчем его имя, а ты его срамишь» (190–191). Белые проиграли игру смыслами. Очевидно, что Вершков проиграл потому, что его аргументы курьезны. Он отказывается от содержания произнесенных слов (вспомним тютчевское: «Мысль изреченная есть ложь») и вкладывает сакральный смысл решения мировой загадки в текст письменный. Это традиционная платоновская идея, но в данном случае она нас интересует как часть смысловой игры. Вот здесь-то Вершков и допускает ошибку: имя Сталина нельзя писать всуе, как имя Бога. Сакральное изречение, да еще и написанное, не может быть отгадкой, оно само — вечная загадка. Так что формально Вершков умирает за измену, а на самом деле — он проиграл игру смыслами.

Подробно проанализировав последний курьез, зададим вопрос: на чьей стороне в этой игре автор? Он — судья, арбитр, он уносит со сцены тела и сокрушается по поводу происходящего. Наиболее близок автору в этой пьесе, очевидно, вечный Хоз, как в пьесе «Ноев ковчег» — брат Господень. Не нуждаю-

щиеся в пище, неподвластные смерти — они не боятся монстров и только сокрушаются по поводу происходящего. Хоз пытается решить проблему понимания и невольно объясняет существование курьезов: «Никто же ничего не думает на свете! И мысли нету никакой, — есть лишь жульничество и комбинация случайностей» (200). Эта реплика состоит из четырех утверждений. Первые два — абсолютные синонимы, только первое описывает субъект (того, кто не думает), а второе — объект (мысль, которой нету). Третье утверждение повторяет тютчевское «Мысль изреченная есть ложь», а вот последнее (мысль — комбинация случайностей) — отсылает нас к философии метатеории сознания: «Естественный ход бытия таков, что никакая логика не выдерживает критики. Не выдерживает — и все-таки существует, а может быть, как раз именно для этого и существует. Зыбкость исходного обнаруживается в метапонятиях, и, видимо, этим объясняется некоторый налет иронии в них. Ирония — лучший способ примириться с ситуацией неполной реализации понятий в мире»⁹.

Кроме того, что понятия как таковые не полностью реализуются в мире, прояснению смысла мешает реализация понятий через язык: «Между сознанием и языком возникает не просто отношение, а... отношение бесконечной интерпретации»¹⁰. То есть, читая пьесы Платонова, мы должны преодолеть, как минимум тройное искажение смысла: сначала искажение автором исходной метамысли, затем искажение языком мысли автора и, наконец, искажение читателем написанного текста. А Платонов еще и сознательно затемняет текст курьезами, которые, по большому счету, действительно всегда ироничны, даже если при этом они по структуре метафоры, метонимии или другие тропы.

Скажем, мысль Хоза, обработанная с точки зрения марксистской философии, значит следующее: если «сознание отражает бытие», а сознания никакого нет, то и бытия никакого нет. Мысль эта по сути антисоветская, высказанная приехавшим с Запада дедушкой Хозом (если ассоциировать с дедушкой Лениным, то еще более антисоветская и очень ироничная). В таком случае Платонов выступает как диагност трагедии своего времени и пророк влияния марксистско-ленинской философии на нашу современность: «Философия марксизма, постоянно указывающая на объективность мира как абсолютное основание истины, незаметно сыграла с человеком злую шутку; объективное основание оказалось “узурпатором” объективной истины, а человек остался существовать в мире, так сказать, осуществившейся утопии»¹¹.

В контексте пьесы Платонова фраза Хоза — не разоблачение какой бы то ни было философии (кроме Маркса, в пьесе упоминается еще и диалектика чистого разума), а изучение ее, загадывание загадки: «Что есть мысль?», продолжающей ряд уже заданных загадок: «Что есть слово высказанное?» и «Что есть слово написанное?». И все парадоксальные философские рассуждения связаны с монстром, которого озвучивает в конце пьесы Хоз: «Понять все можно... а спастись некуда» (206). Вот теперь можно заменить более научным определением рабочее определение курьеза. Иными словами, и монстры, и курьезы представляют собой парадоксы — логические или грамматические. Наиболее удачным нам представляется определение В. Библера: «Парадокс есть всеобщая логическая форма воспроизведения и обоснования в понятии, в логике внепонятийности, внелогичности бытия, все более всесторонне не сводимого к понятию. Чем от большего числа понятий, форм понимания это бытие “уходит”,

тем в большем спектре понятий оно определяется, тем более оно становится загадочным, трудным, внелогичным»¹².

Подведем итоги. Язык Платонова курьезен потому, что парадоксальна его мысль, а мысль парадоксальна потому, что непонятно и внелогично бытие. Страх парадоксален сам по себе. В творчестве Платонова он рождает монстров. Это парадоксы, которые усиливают чувство страха, становящееся невыносимым. Для того чтобы справиться с этим страхом, нужны курьезы — это тоже парадоксы, но такие, которые вынуждают не принимать непонятное и внелогичное бытие всерьез. Чаще всего это происходит через иронию, так что даже метафоры, эпитеты и метонимии в курьезах становятся ироническими. Именно для выражения курьеза нужен специфический платоновский язык. Курьезы побеждают монстров!

Мастер победы над страхом с помощью смеха — Н. Гоголь. Об этом подробно писал В. Звизняцкий¹³. Оба писателя сходным образом влияют на читателя: они вызывают, говоря словами Гоголя, смех сквозь слезы. Таким образом, можно объяснить загадочность воздействия того же самого произведения на того же самого читателя: при первом чтении он, как правило, плачет, при следующем — смеется (или наоборот). Это потому, что читатель видит в первую очередь либо монстров, либо курьезы, а ведь невозможно плакать и смеяться одновременно!

Осталось прояснить, почему в некоторых драмах Платонова нет или почти нет курьезов (специфически-парадоксальных языковых оборотов): «Голос отца», «Избушка возле фронта», «Высокое напряжение». Это все потому, что в них нет явных монстров, т. е. страх в этих пьесах — не страх перед неизбежным и неотвратимым, а страх преодолимый (перед врагами, перед производственными трудностями, страх не исполнить в жизни своего предназначения). Такой страх нужно побеждать не смехом, а просто побеждать поступками.

¹ Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. С. 341. Далее текст пьесы цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

² Чуковский К. Сказки. М., 2002. С. 132.

³ Дужина Н. Примечания // Платонов А. Ноев ковчег. С. 431.

⁴ Михеев М. Мифология вместо причинности у Андрея Платонова // Вопросы философии. 1999. № 10. С. 55.

⁵ Кучерская М. Продукт распада // Ведомости. 2006. 27 септ.

⁶ Васильева С. Товарищ Платонов, или Свободная вещь // Знамя. 2007. № 6.

⁷ Вьюгин В. Андрей Платонов: поэтика загадки. СПб., 2004. С. 40.

⁸ Там же. С. 426.

⁹ Савельева М. Введение в метатеорию сознания. Киев, 2002. С. 57.

¹⁰ Там же. С. 67.

¹¹ Там же. С. 292.

¹² Библиер В. Итоги и замыслы (конспект философской логики культуры) // Вопросы философии. 1993. № 5. С. 88.

¹³ Звизняцкий В. Самосознание смеха // Н.В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции). Вып. 1. Томск, 2007. С. 21–35.

Наталья Муратова (Новосибирск)

СВЕРХФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ СТАТУС ПЕРСОНАЖА В ДРАМАТУРГИИ А. ПЛАТОНОВА (почтальон, странник, бродячий артист и др.)

Введение в научный оборот драматургических текстов А. Платонова (целого комплекса произведений) открывает не только очевидные перспективы исследования поэтики писателя с учетом этого аспекта его творчества, но и позволяет говорить о функционировании универсальных механизмов драматургической техники, эксплицированных и в отдельном творчестве, и в контексте. Уникальность пьес Платонова в этом смысле состоит в их принципиальной «особости», определенной неадаптированности к доминирующим модальностям: с одной стороны, к авангардному театру с его тотальным экспериментом, с другой, к формирующемуся социалистическому канону в драме. Следует заметить, что русская драма 1920–1930-х гг., а в какой-то степени и всей первой половины XX в., представляет собой симбиоз разнообразных, иногда несостыкуемых элементов структуры и художественных идеологий, и попытки генерализовать это эклектичное пространство делаются только в последнее время¹. При этом среди очевидных приоритетов модернистской драмы в широком смысле и революционного театра фигурирует активное задействование архаических театральных структур. Здесь и фольклорные жанрово-стилевые практики, и прямая апелляция к античному театру и драме, причем к их менее регламентированным формам, включающим балаган, пантомиму, цирковые номера. Подобные инициативы нового искусства, как известно, получали официальную поддержку и стимулировали интерес аудитории.

Достаточно вспомнить статью А. Луначарского 1919 г. «Задача обновленного цирка», где автор возводит цирковое искусство к мистерии² или рассуждения о путях становления пролетарского театра В. Керженцева, который также в 1919 г. описывал театр будущего: «Архитектурно театр будет во многом отличаться от традиционных форм театральных зданий, к которым мы привыкли. <...> Вероятно, театр приблизится по характеру к античному, во всяком случае, партер зрительной залы всегда легко будет превратить в место действия. <...> Спектакли бродячих трупп, как и петрушка для детей, бродячие марионетки, скоморохи, декламаторы и т. д. должны стать частой повседневностью»³.

То, что в драматургии Платонова актуализирован раннетheaterальный пласт, уже отмечалось. В частности, Е. Шевченко справедливо говорила о балаганном коде в «Шарманке» и «14 Красных избушках»⁴. Существенно, что обращение к архаическим принципам драматургического искусства прежде всего порождает проблему, связанную с решением сценического пространства в ремарках. В пьесах Платонова обозначенное место действия всегда наделено тенденцией к расширению, выходу за пределы замкнутых конструкций. Почти все пьесы драматурга гипотетически апеллируют к пространству мира.

— Например, пространственное смещение центра и периферии в пьесе «Дураки на периферии» происходит как движение от комнаты, наполненной ветошью (некие знаки театрального реквизита), до зала суда, а в третьем акте почти воплощается пространство разбойничьего стана, о котором мечтала Марья Ивановна; изначально место действия разгерметизировано и впускает в себя *странника, крестьян-ходоков*, появляющиеся в квартире члены комиссии охматмлада ведут себя как разбойники («держат в квартире себя как татары в Древней Руси»).

— В экспозиционной ремарке «Шарманки» изображена «районная местность. Дорога в даль страны, попутные деревья... Ветер, безлюдье»⁵. В конце первого акта падает стена учреждения и «открывается районный ландшафт».

— В «14 Красных избушках» фигурирует «Азия и пустота Востока».

— В финале «Ученика Лицея» «звон колокольчиков превращается в музыку, заполнившую все русское пространство, куда уехал Пушкин» (327).

— В «Ноевом ковчеге», несмотря на существенную трансформацию отношений сценического и внесценического, место действия тотально расширено — это буквально весь свет⁶.

Выбранный тип представления театральной перспективы в пьесах Платонова не может быть объяснен лишь ссылкой на традиционные способы изображения засценья (внесценических мест) именно в силу универсальности пространственных ориентиров, являющихся категориальной характеристикой художественного мира писателя и, в свою очередь, отсылают к одному из ведущих типов платоновского героя — страннику.

Знаменательно, что формы презентации пространства в эпических и драматургических текстах Платонова стилистически и функционально кажутся почти неразличимыми. Вспомним один из фрагментов «Чевенгура», когда машинист-наставник любит паровозом: «Паровоз стоял великодушный, громадный, теплый на гармонических перевалах своего величественного высокого тела. На-

ставник сосредоточился, чувствуя в себе грядущий безотчетный восторг. Ворота депо были открыты в вечернее пространство лета — в смуглое будущее, в жизнь, которая может повториться на ветру, в стихийных скоростях на рельсах, в самозабвении ночи, риска и нежного гула точной машины»¹. Первая синтагма финальной фразы этого фрагмента: «Ворота депо были открыты в вечернее пространство лета», — практически идентична пространственным ремаркам пьес Платонова. Однако перенесенная в плоскость драматургического текста подобная фраза уже не является высказыванием, идентифицируемым с героем или повествователем, но выступает в качестве сценического требования, и речь в данном случае идет не о возможности воплотить это требование — и классическая и неклассическая драма дают образцы принципиальной невоплотимости — имеется в виду качественная смена родовой парадигмы. Преодоление сценических условностей традиционного типа происходит в драматургии Платонова за счет концептуального преобразования места действия, идеальное театральное воплощение которого — это открытая сцena, т. е. пространство, организованное по типу народных празднеств или античного театра: известно, что ракурс обзора зрителей в древнем театре включал не только оркестру и противоположные ряды зрителей, но и природную панораму, открытый ландшафт, входящий в структуру действия.

Раздвинутость сценических рамок в пьесах Платонова — отнюдь не формальный показатель ориентированности драматурга на востребованные драматургические и театральные практики или перенесение законов организации пространства из эпического текста в драму. Столкновение и борьба, определяющие поступательность действия, вырастают у Платонова также в глобальное противостояние не столько бюрократам, шпионам, вредителям, а скорее природе и судьбе, и само столкновение разворачивается в особо устроенном мире — кошмаре мироздания, где обитают герои. Поэтому конкретные столкновения и перипетии интриги имеют отчасти факультативный характер. С известной осторожностью заметим, что конфликтные интенции в рассматриваемом материале только номинально имеют вид социальных, политических и классовых противоречий, по сути же являясь языковой презентацией тотальной дисгармонии между субъектом и универсумом, противоречие часто неразрешаемое в пьесах Платонова. Заданное в них пространство первомира, устремленного в будущее, провоцирует структурную компенсацию, актуализацию элементов драматического детерминизма. Это представленная в типологически близких героях функция маркирования пространственных границ или отсутствия таковых.

Традиционным приемом введения знаний о внесценическом пространстве и внесценической событийности являются сообщения, которые приносит *вестник*. Роль вестника, ключевая в античной драме, а в пьесах Платонова значительно видоизмененная, оказывается рассеянной, исполнителями ее выступают многие герои, так или иначе связанные с перемещениями вне сценической площадки. Наиболее близкая функциональная аналогия вестничеству в пьесах Платонова — работа *кольцевой почты*. В трагедии «14 Красных избушек» позицию вестника замещает *Районный старичок*, который сообщает героям, что они больше «не заслуживают», чтобы в правлении колхоза стояло красное знамя, и меняет его на рогожное. Упоминание почты в трагедии связано с прагматическими ситуациями — введением новой информации, но здесь же проявляется и

существенная деформация эпизодов доставки корреспонденции: почтальон передоверяет доставку другим лицам:

Ксения. Бери весточку. (*Достаёт из-за кофты письмо и даёт Хозу.*) Утром кольцевая почта подбросила, кольцевой говорил — еле сыскал тебя. Читай теперь (179).

Здесь же проявляется еще один тип деформации ситуации, характерный и для других пьес, — ситуативная не востребованность сообщения: Хоз не читает письма.

В «Шарманке» почтальон, избегая выполнения обязанностей, не доносит письмо до учреждения:

Кольцевой почтальон (подбегает к очереди людей у парка культуры и отдыха и говорит). Граждане, отдайте пакет кооперации — мне каждый шаг ведь дорог, а вы все равно на ногах.

Люди из очереди показывают на Кузьму, Кольцевой почтальон засовывает пакет Кузьме в какую-то прореху и экстренно мчится вдаль (80).

Только в финале Щоев совершенно случайно обнаруживает директиву о закрытии учреждения, буквальном аннулировании существования, причем официальному распоряжению придается статус перформатива:

Щоев. Остановитесь, граждане, нас, оказывается, уже нету...

Всеобщее внимание. Все лежащие встают.

(Читает.) «Ваша Песчано-Овражная коопсистема с сего апреля месяца обращается к ликвидации. <...> Основание: означенный населенный пункт сносится, ради промышленной эксплуатации подпочвы, в которой содержится газовый угар...» (*К собранию.*) Не понимаю. Как же мы были, когда нас давно нет?! (113)

Акт *недоставки* становится главной коллизией в пьесе «Высокое наиряжение». Кроме этого, произведение дает пример экстремального приращения ролевых возможностей вестничества. Почтальон в «Высоком напряжении» — реальное действующее лицо. Ремарки, сопровождающие его появление, также подчеркивают совмещение позиций *вестник / бродячий артист*: «Входит почтальон с громадной сумкой на животе, точно в сумке лежит сундучок или шарманка» (136). Позже оказывается, что музыкальная сумка кольцевого почтальона (шарманка) — это и есть прибор, необходимый заводу. Соответственно, в результате ролевого совмещения не может замкнуться другое кольцо — «высоковольтная магистраль республики». Более того, почтальон в «Высоком напряжении» наделен развернутыми речевыми партиями, что, с одной стороны, напрямую отсылает к монологам-рассказам вестника в античной драме, но с другой, обнаруживает претензии почтальона на «превышение полномочий», в первой же сцене он высказывает сомнение в возможности безадресного существования участников событий:

Почтальон. Целую четверть своего рабочего дня вас ищу: сказано — лично вручить. А где лично — когда этих личностей нету на свете! Дома, сказали, вы не бываете, на заводе у вас тоже вечного места нету. Идите, говорят, ищите их где-нибудь сквозь... (153)

Расширение рамок ролевого функционирования выражается в оценивании почтальоном доставляемой информации: «Советский связист должен интересоваться смыслом продукции своего труда. <...> Содержание довольно смысловое, я доволен, что хожу» (153). Он резюмирует и главный эффект появления вестника: «От почты, братец ты мой, люди плачут, радуются и сразу помирают. Почта, телеграф — это дело слишком серьезное» (153). Наконец, когда выясняется, что именно из-за действий почтальона сорвалось подключение и погибли Абраментов и Распопов, в качестве оправдания герой говорит о неформальном отношении к своим обязанностям:

Почтальон (невинно). Теперь стрелять уж не к чему... Сами виноваты: привили мне любовь к научно-техническим достижениям, пустили ходить в будущее, — вот я и стремлюсь! (153)

Несмотря на замкнутость хронотопа (все действие разворачивается в одной декорации за короткое время), пьеса «Без вести пропавший, или Избушка возле фронта» строится как обнаружение вестнической ипостаси *Прохожего красноармейца*. В ходе действия совершается своего рода материализация вестни: сначала прохожий, вспоминая Никиту, сына Марфы Фирсовны, объясняет старухе смысл выражения «без вести пропавший», а в финале этот случайный вестник оказывается санитаром и приводит к матери раненого сына. В центральном эпизоде одноактной пьесы действие развивается за счет вставок, представляющих собой сообщения-мистификации, когда скрывающаяся в погребке от немцев Марфа Фирсовна якобы ведет переговоры по радиации и дает ориентиры для бомбардировки.

Переговоры по радиации радиста Полигнойса определяют последовательность событий в комедии «Ноев ковчег». В зависимости от того, какие сообщения приходят из Америки, а потом из Москвы, герои пытаются действовать. Причем в роли вестника выступает не только пересказывающий послания внешнего мира Полигнойс, но и сама радиация — так передаются правительственные сообщения.

Другая форма варьирования пространственных моделей создается драматургом в связи с вводом персонажа, принципиально инородного среде, в которой разворачиваются события. К примеру, это ситуация *приезда иностранцев*. Довольно распространенная в отечественной и мировой драматургии эта драматическая ситуация частотна в драмах Платонова. Прибывшие в Советскую Россию иностранцы — ключевая перипетия в «Шарманке», приезд Хоа и встреча его на вокзале составляют завязку трагедии «14 Красных избушек», и, с оговорками, но даже в «Высоком напряжении» приехавший из Австралии Абраментов также отчасти иностранец, что подчеркивается при объяснении героем мотива посещения незнакомой ему социалистической страны:

Абраментов. Я лично рассмотрел весь мир и признал коммунизм необходимым. Но признал только мыслью, искусственным напряжением. Теперь я хочу узнать социализм чувством и действием (120).

Ситуация с приездом иностранцев противоположна вестничеству, поскольку приезжий не приносит новых сведений о внесценическом пространстве, цель

приезда часто амбивалентна и, помимо любопытства, приобщения к ценностям и духу нового мира (к «надстройке души над плачущей Европой»), может включать диверсию и шпионаж. На мотивах последнего основывается интрига «Ноева ковчега», особенно внетекстовая событийность комедии, полемика вокруг реальной археологической экспедиции на Арарат⁸. Однако интерес ко всем сторонам жизни Советской России эквивалентен вопрошанию об идеальном месте (городе, государстве) и отсылает к традиционному типу завязок древней драмы, в основном комедии. Такова, например, первая фаза действия в «Птицах» Аристофана, напоминающая излюбленный прием народной комедии — паломничество «простака-бомолоха» к философу за советом, Пифитер хочет найти город счастливее и лучше, чем Афины⁹.

В «Шарманке» подобный тип завязки получает двойную репрезентацию через дуэты Стерветсена и Серены и Алеши и Мюд — «бродячих культурработников», причем последняя пара также находится в позиции остранения по отношению к созидательным усилиям страны. Выясняется, что Алеша мечтает о том, что может быть лучше пролетарского государства на земле, этим абсолютом оказывается дирижабль: «Я все думаю, как он взойдет над всей бедной землей. <...> Мы полетим против ветра надо всеми океанами, и мировой капитал сильно загорюет над летящими массаами, под громадным туловищем науки и техники» (89). В такой интерпретации дирижабль предстает не столько новаторским техническим достижением, сколько именно вестью и колхозникам, которые «заплачут вверх лицом», и мировому капиталу, который «сильно загорюет».

Кардинальное преобразование пространственных отношений в платоновской драматургии (при том что место основного действия может быть вполне определенным) влечет за собой и перекодирование персонажных позиций. Эта драматургия продуцирует особый тип героя, персонифицирующего иное пространственное измерение. Особенный интерес в этом смысле представляет последний текст писателя, комедия «Ноев ковчег», где доминирует скорее универсалия времени, нежели пространства. Уникальность построения пьесы (структурные принципы в ней просматриваются достаточно четко, независимо от того, что текст не был закончен) состоит как раз в центростремительности, стягивании универсума к одной точке, а в эсхатологической перспективе — в исчезновении пространства, вообще всякого места. Данное обстоятельство объясняет определенную статичность не только места действия, но и действия как поступательного хода событий. «Утрату движения» в «Ноевом ковчеге» компенсирует персонажный тип экспликации хронотопа. Среди героев — реальных исторических личностей, не появившихся на сцене, но заявленных в списке действующих лиц, фигурирует Чарли Чаплин. Сценическое имя вместо полного вербализует ведущий образ актера и режиссера — Бродягу, а сцена с поеданием Черчиллем супа из собственного башмака прямо профанирует фильм «Золотая лихорадка», где колеблемая стихией хижина на вершине горы может быть уподоблена ковчегу. Кроме того, разгерметизация пространства получает аллегорическое воплощение, подзаголовком («Каиново отродье») вводится именной код, обозначающий вечное скитальничество без обретения места, а в одном из фрагментов утверждается дихотомия освоенной культурой контаминации ветхозаветного и новозаветного сюжетов — это появление и уход Агасфера:

В это время из-за другого склона Арарата тихо и неожиданно подходит глубокий, однако быстрый на походку, привычный к ходьбе старик.

<...>

Агасфер (к Шопу). Низом ходить сыро стало, земля замочла. А ноги старые, больные, ведь сколько лет земля меня держит... Мне бы сухих портянок в запас, шерстяных чулок можно, белья теплого, два свитера и еще что у вас есть (416–417).

¹ См.: *Головчинер В.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007; *Гудкова В.* Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х — начала 1930-х годов. М., 2008.

² *Луначарский А.* Вестник театра. 1919. № 3. С. 5–6.

³ *Керженцев В.* Творческий театр. Пути социалистического театра. М., 1919. С. 44, 88.

⁴ *Шевченко Е.* Код балагана и его художественные функции в пьесах А. Платонова «Шарманка» и «14 Красных избушек» // Коды русской классики: «провинциальное» как смысл, ценность и код. Самара, 2008. С. 336–342.

⁵ *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 60. Далее это издание цитируется с указанием страниц в тексте статьи.

⁶ См. об этом: *Замятин Д.* Географические образы в комедии «Ноев ковчег» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 5. М., 2003. С. 162–170.

⁷ *Платонов А.* Чевенгур. М., 1991. С. 54.

⁸ Ситуацию подробно описывает Р. Ходел в статье «Комедия “Ноев ковчег”: спор с либерализмом» // «Страна философов» Андрея Платонова... Указ. изд. С. 170–184.

⁹ *Аристофан.* Театр. «Облака» — «Осы» — «Птицы». М.; Л., 1927.

Ирина Матвеева (Москва)

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ТРИПТИХ А. ПЛАТОНОВА

А. Платонова редко называют сатириком. Однако еще М. Горький определял творческую манеру писателя как «лирико-сатирическую»¹. На творческом вечере Платонова в 1932 г. сатириком его назвал П. Слетов², он же указал на связь писателя с традицией романтической сатиры С. Сервантеса. Да и позже, в показаниях тайных осведомителей³, Платонов часто фигурирует как писатель недюжинного сатирического дарования. Но если сатирический прозаический цикл Платонова («Город Градов», «Антисексус», «Усомнившийся Макар», «Впрок» и др.) «официально» признан, то вопрос о том, проявляется ли сатира в его драматургическом наследии, остается открытым.

Представляется, что в драматургии Платонова можно выделить некую трилогию, объединенную единой мыслью и поэтикой. Это пьесы «Шарманка», «14 Красных избушек» и «Ноев ковчег»⁴. Написанные в разное время, они обладают мощным критическим зарядом, отчетливо выраженным смеховым компонентом, несут печать авторской тревоги о судьбах страны и мира. Следует оговориться, что у Платонова, конечно, не было грандиозного замысла, подобного драматургическому циклу М. Горького 1930-х гг. («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие» и т. д.). Каждая пьеса платоновского триптиха последовательно вырастала из того жизненного материала, который был под руками писателя, из его творческого мышления, дающего жизнь творениям. Цель настоящей статьи — выяснить, связаны ли три обозначенные пьесы единым жанровым каноном, прослеживаются ли в них сатирические интенции автора, либо мы имеем дело с принципиально новым явлением, охарактеризовать которое еще предстоит платоноведению.

«Шарманка»

Возникновению замысла первого произведения в этом ряду способствовал М. Горький, который в письме Платонову осенью 1929 г. написал о возможности для него переделать роман «Чевенгур» в пьесу: «О романе вашем я говорил с Берсеневым, директором 2-го МХАТа. Возникла мысль — нельзя ли — не можете ли вы переделать часть его в пьесу? Или же попробовать написать пьесу на иную тему? Мысль эта внушена вашим языком, со сцены, из уст неглупых артистов, он звучал бы превосходно. О возможности для вас сделать пьесу говорит и наличие у вас юмора, очень оригинального — *лирического юмора*. <...> Всего доброго. А. Пешков»⁵ (курсив мой. — И. М.). Из письма Горького очевидно, что маститый писатель и драматург, безусловно признавая талант Платонова, чувствовал, что природа его сознания, мировидения имманентно связана с комизмом и что именно на этом пути писателя ждут творческие удачи.

Следуя совету Горького «попробовать себя на комедии», Платонов пишет в 1930 г. пьесу «Шарманка», используя при этом опыт совместной работы с Б. Пильняком («Дураки на периферии», 1928). В «Шарманке» сатира первоначально выступала в качестве принципа типизации, во многом определяя художественную структуру пьесы. В ней и сама гоголевская тема покупки мертвых душ, и рабочее название («Человек, укравший установку»⁶), и система персонажей, их «говорящие» имена, и сатирические сцены словно специально созданы для того, чтобы довести до абсурда ту или иную модную в те годы идею (общественное питание, искусственная еда, построение советского дирижабля, лозунг борьбы с вредителями и т. п.). О пафосе осмеяния говорят язвительные иносказательные диалоги, потрясающий язык персонажей, сотканный из новояза, просторечия и бюрократизмов, красноречивые «неприличные» оговорки («Стерветсен, взяв в руки циркуляр “О принципах самовозбуждения энтузиазма”, говорит: “Это мы любим”»). Все это делает пьесу очень смешной.

Однако, кроме пафоса осмеяния, в «Шарманке» присутствует нежное отношение к молодости, тончайшие грусть и ирония, разлитые в пьесе и происходящие от тоски по идеалу. Записные книжки Платонова зафиксировали его размышления о жанре комедии: «Комедия, очень часто трансформируясь в трагедию, имеет господствующую линию лирическую»⁷. Лирическая тема пьесы связана с образами Алеши и Мюд, с темой музыки-души, темой будущего, как в зеркале, отразившейся в рабочем названии «Дирижабль»⁸.

Выбор героев-романтиков далеко не случаен. Бродячие культработники Алеша и Мюд во многом автобиографические персонажи. На это указывает фамилия Алеши, утраченная в процессе переработки текста (Самосцев⁹). Как и автор пьесы, юные герои несут людям искусство, мечту, но мир слишком несовершенен, поэтому романтикам приходится нелегко. Об этом читатель догадывается из разговора Алеши и Мюд о заболевшем сердце (начало первого действия). В странном диалоге героев слышатся отголоски печальных раздумий Платонова о литературной ситуации, в которой он оказался. Это Платонова руководитель РАППа Л. Авербах обвинил в «оторванности от масс»¹⁰. Политические обвинения в адрес писателя преломились в словах четырнадцатилетней Мюд: «...у меня сердце заболело оттого, что я оторвалась от масс...»¹¹

Имя героини обращает к молодежному движению (Московские юношеские дружины) и символизирует творческий энтузиазм эпохи. В. Маяковский в 1926 г. написал стихотворение «Мюд», строки из которого сделались крылатыми:

Довдвадцатилетний люд,
 выше знамена вздeнь:
 сегодня
 праздник МЮД,
 мира
 юношей
 день.
 <...>
 Старый мир
 из жизни вырос,
 развевайте мертвое в дым!
 Коммунизм —
 это молодость мира,
 и его
 возводить
 молодым.

Пьеса имеет притчевый характер, на что ориентирует ее необычный хроно-топ. В центре — замкнутый условный мир песчано-овражного кооператива. Щоевское царство — это уже знакомый по сатирическим произведениям Платонова антимиp, мир канцелярии, оторванный от народной жизни. Зритель попадает в сатирическое гротескное пространство, отождествляемое одновременно с жилым «амбаром», городом, деревней, канцелярией и государством. Вывешенный флаг с нарисованным на нем «кооперативным рукопожатием» является символом этого полуфантастического пространства. Где-то далеко кипит жизнь, ускоренными темпами выполняется пятилетка, но в царстве Щоева время остановилось, здесь действуют свои законы природы, своя абсурдная логика. Герои не знают, весна на дворе или лето, утро или вечер. «Только ведь погода меняется, а время одинаковое», — говорит Евсей. Любые проявления жизни тут считаются стихийным бедствием: незапланированное нашествие птиц и рыб в голодающей артели вызывает панику, и в то же время здесь изобретаются безумные способы питания людей. Руководитель артели Щоев мечтает о безлюдье, о замене людей механизмами, которыми легче руководить. Песня Мюд, которая заставляет волноваться душу, здесь не нужна, тут больше подходит механическая музыка шарманки и искусственный человек Кузьма.

Между тем развернутое в пьесе действо носит не просто обличительный и тем более не развлекательный характер. Сквозь комические гротескные сцены, сатирические диалоги явственно просвечивает библейский подтекст. На соотнесенность текстов прямо указывают реплики персонажей: «Бог же в свою бытность завел себе черта» (63); «хлеб насущный не соленый» (81). В первой сцене герои поют странную песню на какой-то «ветхий мотив», в котором читатель

без труда узнает церковное песнопение, причудливо искаженное и перевернутое в духе антирелигиозной пропаганды 1920-х гг.:

Все-мир-но-му про-ле-та-ри-ю,
 Власть держащему, —
 Слава!
 Под-ку-лач-ни-ку, перегибщику, аллилуйщику,
 Дву-руш-нику, беспринципщику,
 Правому и левому
 И всякой темной силе —
 Веч-ный поз-ор!.. (63)

Стерветсен «готов страдать за новую светлую пищу» (85), те же мучения терпят служащие Щоева в сцене бала. Герои постоянно говорят о Боге и о черте. Например, Стерветсен утверждает: «...весь мир есть эксперимент Божьих сил» (88), Щоев высказывается о папе римском: «Гнусный упрощенец линии Иисуса Христа, и больше ничего!» (97).

Зритель без труда улавливает мотивы странничества, противостояния духовного и телесного, сотворения человека, апокалипсический образ потухшего солнца, вечного лета, мотив кормления народа, вопрос о цене духовной свободы и т. д. Однако библейские мотивы в пьесе оказываются травестированными, перевернутыми с ног на голову. Так, сцена испытания новых форм еды отсылает к притче о том, как Иисус накормил пятью хлебами и двумя рыбами толпу голодных. Однако в «Шарманке» угощение несъедобно, и желудки несчастных испытуемых отторгают его. Сотворенный человек Кузьма сделан не из «праха земного», а, в духе времени, из железа. Его создателю Алеше не удалось вдохнуть в него «дыхание жизни», «душу живую», Кузьма способен лишь повторять лозунги и призывы. Его воодушевление искусственное, искусственна и вера. Делая явным сходство Кузьмы со Щоевым, Платонов выносит приговор механическому миру канцелярий:

Щоев. Кузьма, ты живой, что ли?

Кузьма. Да, почти что... Как ты... (102)

Платонов избирает характерное для сатиры разрешение конфликта. В финальной сцене отрицательные герои разоблачаются, песчано-овражный кооператив ликвидируется, контора Щоева разбирается на глазах у зрителей, а абсурд, царящий в ней, объясняется угарным газом, содержащимся в почве. На сцене появляются положительные герои, выносящие приговор бюрократам: «Вы нам весь путь загородили» (114).

Но лирическая тема музыки — человеческой души — в финале звучит не столь определенно. Она завершается песней Мюд — высокой тревожной нотой, так и не получившей разрешения:

В страну далекую
 Собирались пешеходы,
 Ушли от родины

В безвестную свободу,
 Чужие всем —
 Товарищи лишь ветру...
 В груди их сердце
 Бьется без ответа (114).

Как отмечалось выше, Платонов не сразу определился с названием пьесы. В окончательном его варианте скрыта метафора мертвого мира — центрального объекта сатирического обличения. Образ механического инструмента олицетворяет идею устаревшего, громоздкого, фальшивящего, дающего сбои бюрократического аппарата и отсылает к постоянной теме писателя — противостоянию живого и мертвого. Одновременно образ шарманки отсылает к теме музыки, души, высоких идеалов. И пусть Мюд пока не удалось, по совету Маяковского, развеять «мертвое в дым», но совершилось важное — шарманка оказалась в ее руках, а значит, появилась малая надежда на то, что музыка пробьется к душам людей.

Платонов снял намеченный в ранних вариантах подзаголовок «комедия»¹² не случайно. Удивительные гротески подняли пьесу на небывалую высоту обобщения, на которую не способна обычная сатира, концентрирующая внимание лишь на недостатках. Автор отказался дать точное жанровое определение пьесы, очевидно не желая обеднять ее смысл неточной дефиницией. Между тем многослойность, гротескная структура, сатира, выраженный политический компонент и библейский подтекст сыграли с ней злую шутку, сделали чрезвычайно трудной для постановки. Неизвестно, предлагал ли Платонов «Шарманку» театрам. Вероятнее всего, нет, так как кампания критики 1931 г. лишила его такой возможности.

«14 Красных избушек»

Начатый «Шарманкой» путь гротескной и фантазмагорической драматургии Платонов продолжил в пьесе «14 Красных избушек» (1933). Здесь в еще большей степени проявились сатира и критическое начало. Как и «Шарманка», пьеса была задумана комедией¹³, но в окончательном варианте превратилась в трагедию. В фантастической реальности пьесы, с одной стороны, узнается голод 1932–1933 гг., в результате которого на юге России, в Поволжье, на Кавказе, Урале, Украине погибли миллионы людей, а с другой — экономический кризис, пошатнувший западный мир и заставивший капиталистов обратить взгляды на плановую экономику Советского Союза. Платонов назвал пьесу «трагедией», но ее жанр, конечно, гораздо сложнее.

Общий пафос пьесы выражен Платоновым в словах Хоза, обращенных к писателям: «Не притворяйтесь серьезными, господа. Вам хочется рассмеяться в своей стране, а вы стараетесь мыслить! Смейтесь и сочувствуйте!» (162). Смех и сочувствие, ирония и слезы в пьесе неразрывно связаны. В первых ее сценах стихия комизма, несомненно, преобладает. Как сатирическая прочитывается сцена встречи Иоганна-Фридриха Хоза на вокзале. Реплики Хоза о хвастовстве коммунистов («Я знаю, что вы понемногу... хвастуны»), о том, что в Советском

Союзе «люди умирают вовремя» (160), проникнуты сарказмом. Приветствующие иностранцев писатели выглядят либо жалкими прихлебателями, демонстративно выставляющими свои мнимые достижения перед советской властью (Уборняк), либо безмолвными тенями, заложниками жесткой литературной политики («Он говорить не может: у него десять человек иждивенцев»; 162). Платонов безжалостен к писательской братии, жестоко высмеивая Уборняка, в образе которого узнается Б. Пильняк¹⁴, известный фронт и любвеобильный мужчина, автор романов «Голый год» и «Волга впадает в Каспийское море». Мечислав Жовов — пародия на А.Н. Толстого, обремененного большой семьей, а потому вынужденного много работать («метать слова») и «славить» коммунистический режим. Ирония переходит в сарказм, когда на сцене появляется Геннадий Фушенко. Как уже отмечалось исследователями, образ связан с П. Павленко¹⁵, служившим с 1924 по 1927 г. в торгпредстве Турции, а в 1930 г. опубликовавшим в издательстве «Федерация» книгу «Стамбул и Турция». Версию М. Геллера, развитую В. Васильевым о том, что фамилия героя коррелирует к министру полиции Франции Жозефу Фуше, создавшему во времена Наполеона I развернутую систему шпионажа, подтверждают хорошо известные и новые публикации о нравах советских писателей¹⁶. Павленко был для Платонова знаковой фигурой. Автор «Чевенгура» понимал, что от этого циничного литературного функционера, прячущего истинное лицо под маской добряка и веселого рассказчика, зависят судьбы многих писателей, в том числе и его собственная. Послушно исполняя волю партии на посту заместителя председателя ВССП, именно он в 1931 г. организовал творческий вечер Платонова, оказавшийся вечером литературной «проработки». Сатирический персонаж Фушенко навязчиво подчеркивает свою принадлежность к официальным литературным кругам, намекает на привилегии: «я член правления»; «я орга...»; «Разрешите, я вам билет возьму вне всякой очереди» (162, 164).

Итак, с первых сцен пьеса воспринимается как комедия, высмеивающая порядки в советском государстве. Однако когда Хоз вслед за «божьем созданием», «советским дитей» Суенитой перемещается в «деревенское царство», авторская точка зрения перестает быть явной. Как и в предыдущей пьесе, зритель оказывается в условном, почти сказочном мире, где действует принцип фантастического предположения и где необходимо принять на веру подвиги колхозников, работающих за идею, доверие народа к 19-летней председательнице, матери грудного младенца, невероятные поступки бандитов, укравших и погрузивших на корабль гурт овец и целую избушку. Платонов включает нас в игровое поле, создавая в тексте пьесы своеобразные меты, напоминающие зрителю, что все происходящее на сцене — правда, а с другой стороны — игра. Например, бандиты называются ласковым «детским» словом «бантики», а Хоз и вовсе откровенно говорит: «Классовый враг нам тоже необходим: превратим его в друга, а друга во врага — лишь бы *игра* не кончилась» (188).

С помощью заглавия Платонов включил читателя в семантическое поле слова «дом», которое в его художественном мире, в контексте русской классической литературы и фольклора имеет особую смысловую нагрузку, ибо дом как материальный и культурный объект «знаменует собою предельное значение структурированного пространства места и наполнен глубочайшими онтологическими смыслами»¹⁷. 14 красных избушек — это не просто бедные жилища

колхозников, это символическое изображение страны, строящей промышленность на костях крестьянства. Слово «избушки» отсылает читателя к русским сказкам, указывает на условность происходящего, заставляя разгадывать «урок», сокровенный смысл представленной истории. Совхоз Суениты действительно сакральное место, где осуществляется связь времен и поколений: умирающей европейской цивилизации и молодого революционного задора, жесткой реальности и упоительной сказки, слова и дела, тела и души. В этой связи особое значение приобретают образы Хоза и Суениты. Древний старец, олицетворяющий трезвомыслящую пресыщенную Европу, и юная мать, правящая «деревенским царством», готовая напитать своим энтузиазмом, как молоком, весь нарождающийся мир, — великолепная пара.

Иоганн-Фридрих Хоз — собирательная личность, совместившая наивность и доверчивость Бернарда Шоу, посетившего Россию в 1931 г., и практичность Франклина Рузвельта¹⁸, который в период Великой депрессии внимательно вглядывался в советскую страну, воплощая в Америке некоторые советские методы руководства: активное участие государства в экономике страны, воодушевление людей верой в лучшее будущее. Хоз, явившийся в Страну Советов с целью испытать ее, как испытывают корабль перед долгим плаванием, убеждается в непрочности новоявленного ковчега, в неспособности «детей», «играющих» в увлекательную, но опасную игру, проложить путь всему миру. Однако бессилие Суениты не радует его. Более того, великий провидец Платонов убеждает зрителя в необходимости подобного союза: старый Хоз нужен Суените, как и она ему. Их единение не может основываться на любви, но способно существовать на другой основе, ибо молодость нуждается в прагматизме старости, а старость — в оптимизме и устремленности в будущее молодых. Не случайно Хоз постоянно потребляет таблетки — искусственную еду, эквивалент жизни. Таким же стимулятором для него является любовь Интергом. Однако страсть к молодой любовнице он приносит в жертву (сцена убийства Интергом), признавая таким образом, что по-настоящему наполнить бытие смыслом может только высшая идея Суениты. Однако союз Хоза и Суениты не приносит желанных плодов. Трагедия заключается в том, что герои не слышат друг друга, не в силах преодолеть разобщенности, каждый остается в одиночестве со своим безутешным горем.

В «14 Красных избушках» представлено хаотическое бытие России реконструктивного периода, крайнее напряжение сил и тщетность стараний энтузиастов. Все это любимые темы Платонова. И если в начале пьесы царят ирония, насмешка, пародия, то чем ближе к ее концу, тем больше нагнетается атмосфера безысходности: мотивы голода, бесприютности, разлуки, смерти. Вероятно, на каком-то этапе работы поняв, что пьесу будет невозможно ни опубликовать, ни поставить, Платонов дал волю настроению, владевшему им с середины 1920-х гг. Он изобразил процесс разрушения дома, страдания матерей, гибель ребенка. Последняя сцена, в которой активист Антон Концов, очнувшись от голодного забытья, вскакивает во весь рост и кричит «Пора вперед!!!», уже не может вызвать смеха, она рождает слезы. Подобный финал указывает на неверие автора в спасение человечества тем путем, который избрала Страна Советов.

«Ноев ковчег»

Третья пьеса триптиха — «Ноев ковчег» (1950) — это последнее обращение писателя к политической сатире, попытка диалога с современниками. Платонов использовал в ней широко освещавшийся в печати факт американской экспедиции 1948–1949 гг. на Арарат в поисках Ноева ковчега. Менее известен факт, что русские предпринимали аналогичные экспедиции начиная с 1850 г., самая известная из которых состоялась в 1916 г. и которая якобы обнаружила Ноев ковчег.

Платонов писал пьесу тяжело больным, прикованным к постели. Близость смерти сделала его перо отчаянно смелым, и он вновь возвращается к поэтике, отвергнутой официальной критикой. Еще в 1943 г. в частных беседах он говорил: «Смерть сына открыла мне глаза на мою жизнь. Что она теперь, моя жизнь? Для чего и кого мне жить. Советская власть отняла у меня сына — советская власть упорно хотела многие годы отнять у меня и звание писателя. Но моего творчества никто у меня не отнимет. <...> Страдания меня только закаляют. Я со своих позиций не сойду никуда и никогда. Все думают, что я против коммунистов. Нет, я против тех, кто губит нашу страну. Кто хочет затоптать наше русское, дорогое моему сердцу»¹⁹.

В пьесе представлена целая галерея отрицательных типов (политиков и их наймитов), попирающих дорогие Платонову идеалы. Очевидно, имея первоначальный замысел высмеять происки империалистов подобраться ближе к границам СССР, в ходе работы Платонов достиг иного результата. Конечно, американский и западно-европейский капитализм выглядят в пьесе весьма неприглядно, но критика направлена и на советскую страну. Сатирический эффект достигается тем, что реплики, обличающие претензии Америки на мировое господство, точно так же метят и в советскую тоталитарную систему. Таковы слова Секервы: «...я пока их не вижу, останков ковчега! Пока! Но они будут! Такова воля Америки!», Шопы: «Нам некогда наслаждаться — вот в чем драма жизни! Вся забота о всем мире лежит на нас» (388) или слова Конгрессмена: «Как он смел, этот мерзавец, ваш отец, какой-то плотник-старик, жить с богоматерью и рожать от нее детей, — вас, например? Как вы смели родиться?» (389).

Платонов переосмысливает широко востребованную литературой 1920-х гг. тему Всемирного потопа и конца света. В послевоенном мире апокалипсис не вызывает восторга автора, это страшное бедствие, которое стремятся вызвать безответственные политики, толкающие мир к ядерной катастрофе. Гора Арарат выступает в пьесе своеобразным «лобным местом», открывающим истинную сущность людей, политиков и стран. Именно здесь, в символическом месте, «нищие духом» обретают надежду на спасение. При этом современным Ноем в пьесе выступает Сталин, вожатый Страны Советов, призванный спасти «блаженных» и «малых» всего мира. Вместе с тем, верный своим главным идеям, драматург говорит о необходимости очищения, поиска новых путей. Именно в этом ключе следует понимать заглавие пьесы. Ноев ковчег — это Страна Советов, проводник на тернистом пути к будущему гуманистическому обществу. В этом смысле пьеса продолжает главные темы «Шарманки» и «14 Красных избушек».

Выводы

С 1928 г. до конца жизни Платонов написал 9 пьес. Его путь драматурга — это «преодоление» критического начала и сатиры. Уничтожая в своем творчестве обличительный пафос, Платонов, по собственному его выражению, «ломал себе кости»²⁰, впадал в иронию, создавал причудливые гротески. Соответственно, пьесы-преодоления («Высокое напряжение», «Голос отца», «Без вести пропавший, или Избушка возле фронта», «Волшебное существо», «Ученик Лицея») хотя и содержат многие его сокровенные мысли, разрабатывают устойчивые мотивы творчества, но лишены того изумительного эффекта обобщения, который свойственен платоновской драматургической трилогии. Борясь с собой, преодолевая собственный стиль, в своем триптихе Платонов добился, как и в «Городе Градове» в период подготовки его к печати, углубления содержания пьес, условности, выхода к общечеловеческим проблемам. Именно в трилогии перед нами предстает подлинный платоновский дискурс — Платонов-политик, Платонов-сатирик, Платонов-мыслитель в одном лице.

Платонов скрытен, «сокровенен». Его пьесы в еще большей степени, чем прозаические произведения, свободны от экспликации, смысловое поле в них способно бесконечно расширяться, в зависимости от «кодов», ключей, которыми владеет читатель. Такими ключами являются, с одной стороны, доминирующие в начале XX в. апокалиптика, философские доктрины Н. Федорова, А. Богданова, В. Соловьева, О. Шпенглера, определившие поле тяготения платоновских образов и мотивов. С другой стороны, произведения писателя невозможно понять без знания политической ситуации в стране, литературной и общественной жизни Москвы и провинции.

Несмотря на подзаголовок «комедия», появившийся у всех трех произведений на разных этапах работы, обилие сатирических сцен, иронический пафос, пьесы нельзя назвать сатирическими. Они являют образец *нового синтетического жанрового образования*, сильно отличающегося от традиционного драматургического канона. В пьесах органично слиты комедия, драма и трагедия, сатира, ирония, романтика и лирика, политика и эсхатология, сюрреализм и философский взгляд на мир. Три пьесы — это грандиозные гротески, запечатлевшие современный Платонову абсурд и трагедию маленького человека, ввергнутого в хаос перевернутого политизированного мира.

Пространство и время в каждой из них причудливо искажены, хронотоп порождает ощущение необычного сдвига, алогизма, нереальности. Платонов нарочито ослабляет сюжет, драматургический конфликт, психологическую мотивировку поступков героев, делая акцент на философском подтексте произведений, выдвигая на первый план образы-символы.

В сюжетах пьес, мотивной структуре можно обнаружить много общего. Общими являются мотивы голода, бесприютности, спасения, темы «нищих духом», «дураков» и умников, противостояния советской и иностранной культуры. В каждой присутствует оппозиция старого и нового, «верха» — «низа», башни, горы — низины, обрыва, базиса — надстройки, материального — духовного, тела — души. Россия с ее молодым энтузиазмом воспринимается иностранными персонажами как символ духовности. Однако, развивая свою излюбленную тему трагической ошибки, Платонов в «Шарманке» и «14 Красных

избушках» показал, что в стране совершена подмена души неким ее неестественным эквивалентом (железный Кузьма, искусственная еда, записное воодушевление Антона Концова). В «Ноевом ковчеге» ошибку совершают капиталисты, уверовавшие в миссию спасителей человечества.

Платонов не был бы Платоновым, если бы не обыграл в комическом ключе тему «телесного низа». Например, в «Шарманке» и «Ноевом ковчеге» прослеживается экскрементная тема: в щоевском учреждении две уборные, куда непрерывно ходят служащие, у героев постоянно урчит в животе, они страдают от несварения пищи. В «Ноевом ковчеге» турки сбрасывают ведро с нечистотами на голову капиталистов. В «14 Красных избушках» тема «телесного низа» связывается с образом Иоганна-Фридриха Хоза, которому автор придал противоположную страсть к искусственной пище и патологическое сексуальное влечение к молодым женщинам.

В текстах встречаются и перекрестные ссылки, дополнительно обозначающие художественное пространство пьес как метатекст. Так, например, в «Шарманке» и «14 Красных избушках» присутствует общий микросюжет культуроборьбы и избы: Мюд говорит о том, что они с Алешей *культурработники*, и добавляет, что их «колхозная *избушка-читальня* послала». Суенита возвращается в колхоз «Красные *Избушки*» с книгами для *избы-читальни*. Фушенко, атакуя Суениту, говорит о себе: «Я член *культбригады*...»

Еще одним микросюжетом является образ водной стихии и корабля. В «Шарманке» в сцене нашествия птиц появляется голубь, а в ремарке — сравнение гула на улице с потоком воды. На символическом уровне эти детали обращают к легенде о Ное, посреди водной стихии выпустившем со своего ковчега голубя. В «14 Красных избушках» тоже возникает корабль, унесший детей из царства голода и мора в открытое море. В последней пьесе библейский образ вынесен в заглавие.

Таким образом, в триптихе очевидны устойчивые библейские мотивы конца света, спасения, воскрешения. При этом речь идет об апокалипсических сдвигах не только в Стране Советов, но и в жизни всех народов. Россия мыслится как страна-вожатый, своеобразный Ноев ковчег. Проблема спасения в каждом из произведений решается по-разному, Платонов колеблется от веры к неверию. В этом смысле последняя пьеса наиболее «идеологически выдержана», наиболее оптимистична. На первый план в ней выходят недостатки капиталистической системы с ее чистоганом, жаждой наживы и удовольствий, а обновление и спасение связывается с советской страной.

И, наконец, в каждом из произведений автор, по-своему преломив новозаветный первоисточник и «Легенду о Великом Инквизиторе», поставил вопрос о свободе духа и цене этой свободы. К сожалению, в платоновском триптихе ответ звучит весьма неутешительно: «тысячелетнее царство божье» переносится в далекое будущее.

¹ Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Литературное наследство. Т. 70. М., 1963. С. 313.

² Стенограмма творческого вечера Андрея Платонова // Андрей Платонов: воспоминания современников. М., 1994. С. 299–300, 309–310.

³ А. Платонов в документах ОГПУ — НКВД — НКГБ. 1930–1945 // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000.

⁴ См. об этом: *Любушкина М.* Платонов — сюрреалист («14 Красных избушек») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995. На связь поэтики «Шарманки» и «14 Красных избушек» указывал М. Геллер (*Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. М., 1999. С. 401).

⁵ Цит. по: *Яблоков Е.* На берегу неба. СПб., 2001. С. 30.

⁶ *Дужина Н.* «Действующие люди»: проблемы текстологии пьесы «Шарманка» // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 4. С. 564.

⁷ *Корниенко Н.* Примечания // *Платонов А.* Записные книжки. М., 2000. С. 356.

⁸ *Дужина Н.* Указ. изд. С. 564.

⁹ Там же.

¹⁰ *Авербах Л.* О целостных масштабах и частных Макарах // Октябрь. 1929. № 11.

¹¹ *Платонов А.* Ноев ковчег. М., 2006. С. 61. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страниц в скобках.

¹² *Дужина Н.* Указ. изд. С. 564.

¹³ *Роженцева Е.* Работа А. Платонова над черновиком первого действия пьесы «14 Красных избушек» // Текстологический временник. Русская литература XX века: вопросы текстологии и источниковедения. М., 2009. С. 358.

¹⁴ *Васильев В.* Андрей Платонов. М., 1990. С. 161; *Корниенко Н.* История текста и биография А.П. Платонова (1926–1943) // Здесь и теперь. 1993. С. 183; *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. М., 1999. С. 401–402.

¹⁵ *Васильев В.* Указ. изд. С. 160–161; *Корниенко Н.* Указ изд. С. 183.

¹⁶ *Нагибин Ю.* Дафнис и Хлоя // Октябрь. 1994. № 9. С. 6; *Мандельштам Н.* Воспоминания. М., 1999. С. 100–101; *Громова Н.* Узел. Поэты: дружбы и разрывы. М., 2006. С. 203–209.

¹⁷ *Чирков В.* Дом: в локусе бытия. М., 2005. С. 127.

¹⁸ *Рузвельт Франклин Делано* (1882–1945) — государственный деятель, 32-й президент Соединенных Штатов Америки (1933–1945), четырежды избиравшийся на пост президента. Реформатор, создатель «нового курса» Америки. В 1931 г., в момент обострения экономического кризиса, будучи губернатором штата Нью-Йорк, он создал Временную чрезвычайную администрацию по оказанию помощи семьям безработных. Став президентом, подписал закон об оказании помощи голодным и безработным, закон о восстановлении сельского хозяйства, который предусматривал государственный контроль за объемом сельскохозяйственной продукции, установил дипломатические отношения с Советским Союзом.

¹⁹ А. Платонов в документах ОГПУ — НКВД — НКГБ. С. 869.

²⁰ Стенограмма творческого вечера Андрея Платонова. С. 296.

Валерий Вьюгин (Санкт-Петербург)

«...НЕ ОТВЕРГАЮТСЯ И НЕ ПРИНИМАЮТСЯ»

(Пьеса «Ученик Лицея»)

Платонов — уникальный писатель, один из крупнейших, как теперь считается, в русской литературе XX в. Но даже если согласиться с формулой, что к настоящему творцу признание приходит только после смерти и судить его по непониманию современников неосмотрительно, ничто не мешает задаться вопросом о причине платоновской неудачи, отталкиваясь от политики и экономики: почему он в конце концов не был принят той частью аудитории, которая управляла «распределением» благ и самой возможностью быть писателем в условиях сталинской культуры?

И все же несмотря на широкий спектр дескриптивных практик, которые имеет в запасе современное гуманитарное знание, апелляция к эстетической критике, когда речь идет об искусстве, в том или ином виде, думается, неизбежна. Ясно, что Платонов писал не только не так, как другие, но и не так, как бы следовало, и мы, учитывая это, попытаемся рассмотреть ситуацию, связанную лишь с одной из его многочисленных профессиональных (в упомянутом смысле) неудач, намеренно используя доводы эстетики и поэтики¹.

Вопрос о том, почему пьеса «Ученик Лицея» (1948) не была поставлена — а данный факт вряд ли случаен, — касается, конечно, не только авторской интенции, но и рецепции. В терминологии Х. Юсса, естественной при таком подходе, он сводится к выявлению горизонта читательских ожиданий, причем ключевым, все определяющим «читателем» в данном случае оказывается институт советской критики (включая цензуру, партийные кадры и т. д. и т. п.), несмотря на аморфность и постоянную изменчивость своих позиций, все же умевший четко отличить «своего» от «чужого». Искать реальные материалы и конкретные документированные ответы на вопрос о том, почему Платонов раз за разом не проходил внутреннее

рецензирование, часто бессмысленно. Вот как он сам описал сложившееся положение в письме к А. Жданову: «...и мне либо возвращают рукописи без всякого суждения, либо рукописи вообще оставляют без ответа (они как бы не отвергаются и не принимаются)»². Поневоле остается реконструировать то, что отчетливо не высказывалось, возвращаясь к текстам самого автора, и восстанавливать горизонт читательских ожиданий во многом «апофатическим» способом, отталкиваясь от специфики того, что аудиторией отвергалось.

«Ученик Лицея» легко способен, как и многое из написанного Платоновым, произвести на читателя впечатление грубого бурлеска, гротеска или буквально бреда³. Этим легко объяснить его провал. Однако слишком многое из того, что писалось и происходило в СССР, ныне воспринимается и описывается в тех же самых метафорах. Повторение и разоблачение анекдотов о Пушкине давно стало общим местом, а если рассматривать драматургию, то, пожалуй, ни один из известных ей «пушкинских» текстов не обходится без того, что ныне не выглядело бы в нем абсурдным, «бредовым» и анекдотичным⁴.

«Ученик Лицея», как и большинство других текстов писателя, герметичен, однако, в отличие от радикальных дадаистских или «заумных» опытов, его «содержание» в общем легко *осмысливается* в свете самим Платоновым предложенных и хорошо освоенных критикой концептов и идей. Фигура «читателя-критика» или «проницательного» читателя здесь вполне уместна не только как абстракция из области рецептивной эстетики, но и социологически, так как довольно зримо очерчивает референтную группу, которой он востребован: Платонов был и остается популярным в первую очередь именно среди близких искусству и литературе интеллектуалов, «всенародным» писателем его никак не назовешь. В то же время известно, что Платонов никогда не был замкнут только на самом себе, как не был поглощен лишь чем-то философически вечным. Его топосы и его дискурс в целом очень зависимы от стереотипов дня, движутся вслед за политикой, часто обусловлены текущей литературой и в данном широком смысле «интертекстуальны».

Далее мы попытаемся столкнуть две упомянутые «имманентную» и «трансцендентную» перспективы, предложив вначале самое элементарное, избегающее глубоких герменевтических и в большинстве своем принципиально спорных редукций, прочтение «Ученика Лицея» в соотношении с системой собственно платоновского семиотического пространства, с одной стороны, и находя им ближайшие параллели лозунгово-газетной риторики, связанной с именем Пушкина, с другой. Думается, это самый простой способ продемонстрировать законность и неслучайность пьесы, как для Платонова, упрямо не желающего отказываться от выношенного им поэтического языка, так и для советского пушкинского дискурса в целом. Затем — сопоставим «Ученика Лицея» с одним из благополучных и, безусловно, прецедентных прозаических советских текстов о Пушкине. Успешная и в данном смысле «нормативная» техника, в которой он исполнен, позволяет четче увидеть некоторые «ошибки» Платонова, допущенные им в пьесе, и в то же время дает возможность предположить более конкретно, какую из многочисленных «версий» Пушкина Платонов исказил.

Пьеса «Ученик Лицея» открывается празднованием именин Ольги Сергеевны Пушкиной в ее же доме. Платонов с самого начала подчеркивает простоту

и, прибегая к напрашивающейся метафоре, «народность» среды, в которой Пушкину довелось проводить свои молодые годы. Действие начинается в людской: «Убранство простое, почти крестьянское, как в русской избе» (297)⁵. Первые действующие лица, из тех, что появляются на сцене, — явно мифологизированная Арина Родионовна и крепостные девушки-подростки, — тоже из «народа». Платонов не ограничивается только «служебным» пространством, чтобы «опростить» быт дворян Пушкиных: из господских комнат доносится вальс, характеризуемый в пространной ремарке как «простая мелодия восемнадцатого века» (298). Очень быстро выясняется, что Пушкин — всеми любим и почитаем. А со слов Арины Родионовны читатель или потенциальный зритель узнает о его исключительном героизме: он «ничего как есть не боится» (298). Эти народность, героизм и почитание, с самого начала превращающие поэта в нерукотворный памятник, составляют узнаваемо советскую «эмблематику» Пушкина.

Почитание носит нарочито экзальтированный характер, что в сопряжении с уникальным лексическим символизмом и превращает общеизвестную «эмблематику» в сугубо платоновскую. Например, крепостная «дурочка» Маша («Маша. А я ведь дурочка!», 298) пытается вынуть из печки огонь, чтобы подарить его Пушкину вместо цветка. Обращаясь с ним как с живым разумным существом, она, конечно, обжигается, но это не мешает читать всю сцену в исключительно платоновских терминах, где, в частности, характеристика «дурак» подразумевает причастность к иррациональной истине, а неразличение живого и «мертвого» отсылает к идее всеобщего тождества, понимаемого, если не точно в шеллингианском ключе, то в каком-то пародийном его изводе.

Выражение общей любви прерывает Василий Львович Пушкин, тоже, как известно, поэт. Василий Львович признает Александра *равным* себе, называя его «юношей-мудрецом» (299). Впрочем, он тут же заводит с Ариной Родионовной разговор о воспитании молодого гения, перемежающийся с рассуждениями о вреде Шихматова для поэзии, советует нянюшке выдрать разок Пушкина для его же пользы и вообще временами попарывать за его строптивость: «Матушка, Арина Родионовна, вы бы его выпороли, — ведь есть за что»; «Штанишки прочь — и хворостиной его, хворостиной, чтобы визжал, подлец этакий!» (299). Следующая далее разоблачительная речь Василия Львовича о Шихматове заканчивается красивым жестом — стихи Шихматова летят в огонь, а Арина Родионовна в глазах Василия Львовича предстает, в согласии с отстоявшимся к 1930-е гг. мифом, «старшей музой России» (299). Василий Львович выходит на сцену с книжкой в руках, символизируя собой письменную культуру. Арину Родионовну как представительницу культуры народной и устной нисколько не интересует литературный спор, в который ее пытаются вовлечь. Зато она вместе с крепостными девушками исполняет песню на стихи Пушкина, что, следует предположить, выражает *всеобъединяющий* характер его дара: он близок и к лучшим (настолько, насколько это слово вообще применимо к дворянам) представителям книжности, и к народу.

Явление Пушкина в «Ученике Лицея» знаменуется жестом и репликами, в которых Пушкин немедленно берет на себя роль борца за народное счастье и — против иностранцев в России. Действуя с «мгновенной яростью» (305), он выгоняет из «избы» собаку датского посланника, которую обязана веселить Ма-

ша, объявляя последней: «Ты будешь счастливой!» (305). В общем поэт ведет себя как пропагандист-народник, как просветитель, призванный пробудить Россию от ее векового сна, разъясняя зрителю, как должно понимать название пьесы «Ученик Лицея»: из царскосельского учебного заведения поэт бежит к народу, поскольку сама жизнь для него *равна* Лицею...

При том что идеологическая «схема», согласно которой в Пушкине, как в некоем абсолюте, представлены и отождествлены все разности России, мало чем противоречит официальной; платоновская ее версия, как уже отмечалось, подчинена еще и латентному, платоновскому же, символизму, который далеко не каждый читатель способен опознать. Разница в позициях «профанной» и «посвященной» аудиторий в данном случае кардинальна, поскольку речь идет о технике чтения, основанной на знакомстве с более ранним Платоновым. Ничего символистско-мистического в ней, конечно, нет, однако там, где неопит способен увидеть лишь несуразное нагромождение штампов, опытному читателю в дополнение открыта логика платоновского метафоризирования. Фантазируя о Пушкине, Платонов больше занят вовлечением в свой текст терминологии газеты, чем следованием какой-либо более менее строгой, а тем более «академической» биографии, но эти элементы публичного дискурса легко опрокидываются в пространство его собственного идиолекта и поэтики. Та же «юродивая» Маша проецируется на целый тип героев, с которыми так часто сталкивается читатель Платонова. Как уже отмечалось, ее поступки мотивированы не рассудком, а причастностью к некоему сверхразумному началу, к «общей жизни», вспоминая выражение из «Чевенгура», примененное к Копенкину⁶.

При внимании к систематическому для платоновского языка сцеплению тропов, сравнений и аналогий, которыми автор заставляет говорить своих героев, «юноша-мудрец» Пушкин, бывший таковым по рождению, и девочка-дурочка близки: глупость и ум, по Платонову, обратимы. И слова Маши, произносимые в полузабвении: «Улечу я бабочкой, где цветы растут... сяду на цветок, а цветок меня съест, и я стану цветком. А цветок выпьет пчела, я стану медом. А мед скушают дети...» (304), — и шуточное замечание Пушкина: «Ты сама цветок» (305), — в ответ на вопрос: «А зачем меня Дашка облила водой?» (304), — одинаково репрезентируют аллегорическую фабулу природно-человеческого единства и анимизма, характерную для самых разных текстов Платонова, начиная с ранних стихов («я сердцем знаю, / что не истаю / Я в этом мире, / В зеленом пире...»); «Человек — цветущее растение, / Человек — певучая звезда»⁷ и др.), вспоминая о «Мусорном ветре», где герой обретает образ животного, и заканчивая поздними детскими рассказами, такими, например, как «Цветок на земле».

Несложно заметить, что «бред изоморфизма» в привычной для платоновского нарратива манере сопровождается навязчивым и точно так же размещаемым в пространстве аллегории дискурсом бессмертия.

Пожалуй, более эксплицированно, чем в других платоновских текстах, в «Ученике Лицея» реализован «возрастной изоморфизм». Так, «юноша-мудрец» Пушкин совершенно не случайно оказывается одновременно еще и метафорическим «дедушкой». Дети у Платонова часто напоминают стариков, а старики детей. В пьесе эта «сюрреалия» узаконивается шуточной речью:

Маша (улыбаясь). И ты был маленький!

Александр. Нету, я маленьким сроду не был!

Маша (веселая). Ты дедушка?

Александр. Я дедушка! Я живу на старости лет. Видишь? (305)

Подобно этому поэт Державин легко меняет свой возраст. Он молодеет, когда Пушкин читает свои стихи («Державин все более возбуждается, лицо его преобразается и приобретает черты юности», 353), и возвращается к своему законному старческому образу, когда Пушкин уходит. Платонов «визуализирует» его метаморфозу, вводя в текст пьесы ремарку: «Подымается, берет свою палку, медленно, старчески осторожно идет» (356).

До «Ученика Лицея» у Платонова, кажется, не встречалось и настолько полного выражения «социального изоморфизма». Например, в исторических «Епифанских шлюзах», где судьба Бертрана Перри иллюстрирует, насколько иностранный опыт жизни чужд русскому, теневая фигура Петра, олицетворяющего в конечном счете загадочную волю России, лишь *намекает* на всеобщую и молчаливую поруку, существующую между русскими сословиями от низших до высших. В «Чевенгуре» классовые различия между людьми исчезают в экзистенциальной пограничной ситуации: в тот момент, когда Дванов попадает в руки бандитов или в эпизоде расстрела буржуев, когда жертва и палач ощущают обоюдную близость и даже родство. (С некоторой натяжкой, кстати, то же самое можно сказать и о кончине Перри.) В «Котловане» только апокалипсическая коллективизация, превращая крестьян в «ничто», уравнивает их с пролетариатом. На этом фоне контрастным представляется бегство Пушкина к няне из элитного образовательного заведения. Оно, вероятно, отсылает к толстовскому «опрощению», но орнаментируется абсолютно по-платоновски: «А я на старости лет мужиком стану либо инвалидом — и буду жить тогда *в будке при дороге...*» (306; курсив здесь и далее наш. — В. В.).

Причем только что процитированная реплика Пушкина влечет за собой не менее красноречивое замечание няни: «Да чего уж так, батюшка! Говоришь невесть чего, как Машка наша» (306). Иными словами, Платонов настойчиво уподобляет тяготящегося своим дворянством Пушкина безумной девушке из народа. В подразумеваемо аллегорической конструкции диалога для него равно важны как первое — высшая мудрость «безумия», так и второе — народ — носитель высшей мудрости, которую «носитель», впрочем, сам до конца не осознает. (При политизированности пушкинского дискурса, столь характерной для культурной ситуации в СССР начиная с 1930-х гг., роль, которую исполняет в пьесе платоновский Пушкин, вполне соотносима с ролью партии, осознающей за народ его интересы и возвращающей ему эту «мудрость» в рафинированном виде.)

В общем, не трудно убедиться, что принцип всеобщего подобия организует отношения в пьесе, являясь точкой сцепления большинства рутинных платоновских концептов в самых разных аспектах и измерениях. Вот еще примеры.

Дуэт «Пушкин и его няня» приходится очень кстати, чтобы подключить к общей сети мотивов излюбленную Платоновым идею сиротства, в рамках нормативного узуса подразумевающую отдельное существование, а у Платонова приобретающую ровно противоположный смысл — «всеобщее равенство и еди-

нение в сиротстве". Имеющий родителей Пушкин, которого вскармливает и воспитывает другая женщина, благодаря последнему обстоятельству оказывается «сиротой», подобно Маше, что дает Платонову прекрасный повод «вписать» Пушкина в ряд собственных, изобретенных им самим исключительных и чаще всего лишенных родительского покровительства героев-пассионариев.

Идея еды и, как частность, кормления и вскармливания, тоже обладающая в рамках платоновского дискурса статусом имплицитного символа, в «Ученике Лицея» раскрывается с обескураживающей прямоотой, если не однозначностью. Пушкин ест похлебку из одной миски с Ариной Родионовной, и сам процесс еды, помимо того, что он обозначает непосредственную связь с народом, становится аллегорическим средством приобщения к истине для другого персонажа. Неожиданно появляющийся на сцене Чаадаев, как и Василий Львович несколько ранее, начинает разговор о рабстве, осуждая последнее. При этом он пытается есть хлеб, испеченный рабами, но не может. Он физически переживает риторику, которой окружена еда: «В нем нет чистого зерна... В нем кровь, пот и слезы земледельца. Он замешан на черном гное рабства, в нем темная душа русского невольника! Отсюда хлеб наш горек и не имеет питания...» (315). Чаадаева тошнит, заразительный рефлекс вызывает соответствующую реакцию у Пушкина. Лишь после слов няни: «А вы тут, вы со мной его покушайте, родные мои, не побрезгуйте старухой...» (315), — все трое в едином порыве «истово вкушают пищу» (316).

Вкушение хлеба, а точнее — пирога, предваряемое ритуализированным преломлением, создает очередную лексико-сюжетную метафору, без которой Платонов обходится редко. Она связана с идеологической модернизацией главного героя Нового завета и с ассоциативным рядом «революция — конец света — пришествие “революционера” Христа», получающим иногда почти публицистическое (как, например, в статье «Христос и мы»), но чаще все-таки аллюзивное проявление: его приходится «вычитывать» из Платонова. В «Ученике Лицея» разыгрываемый перед зрителем, хотя и завуалированно, ритуал «аллегорической евхаристии» катализирует риторику еще одного типа тождества — условно говоря, «религиозно-сакрального».

Пьеса насыщена упоминаниями о Боге и обращениями к нему. Лишенные сомнений апелляции к божественной воле в большинстве своем принадлежат персонажу, несомненно близкому автору и претендующему на роль носителя истины — Арине Родионовне. Так что вполне можно представить себе, как это обстоятельство, в своей крайности выделяющее «Ученика Лицея» из большинства других платоновских текстов, превращается в повод воспринимать и трактовать его как текст религиозного или почти религиозного характера — особенно если забыть или не знать о контекстах самого Платонова, где Христос функционирует в качестве аллегорической фигуры революционера. (Такой «религиозной пропаганды», надо сказать, было вполне достаточно, чтобы писателю, не разбираясь в поэтологических нюансах, вернули рукопись из любой инстанции без объяснений, и это еще лучший из мыслимых вариантов.)

Тем не менее даже здесь, в «Ученике Лицея», статус религиозного дискурса не однозначен. Его присутствие в изображающем советскую литературу тексте легализовано хотя бы тем, что он представляет собой естественный антураж тематизируемой исторической эпохи. Вдобавок он эксплицитно сопря-

жен со светскими социально-политическими ценностями, представленными риторикой Пушкина: свобода, счастье, равенство и т. п. — при том не требовавшем специальных разъяснений обстоятельстве, что советский писатель должен быть атеистом. «Благословение» Арины Родионовны, таким образом, относится к социальной политике, которая, в свою очередь, сакрализируется. Сам Пушкин напоминает платоновского же Христа — именно платоновского со всей вытекающей из данного обстоятельства семантической поливалентностью, аллегоричностью и в значительной степени благодаря этому секуляризованного.

Не расстается Платонов в «Ученике Лицея» и с извечной для него заменой любви плотской (семейной и, следовательно, замешенной на имуществе и родственных привязанностях, не позволяющих герою исполнить свою социальную роль) на любовь платонического свойства, предметом которой его Пушкин избирает Карамзину. Обращенный к ней вопрос Пушкина: «А вы могли бы быть мне матерью?» (362) — попытка обрести в ней сестру и даже «лучше сестры» (362) наряду с препятствиями, которыми предстают дом, дети и муж Карамзиной, повторяет «Чевенгур» и другие произведения, построенные с учетом схожих схем. С одной стороны, герой (а в «Чевенгуре» — тоже Александр) оставляет свою возлюбленную с целью и надеждой вернуться к ней после подвига — причем тут важна движущая сила надежды, а не факт возвращения. С другой стороны, все женщины для него — сестры (как выясняет для себя Александр Дванов после случайной связи с солдаткой Феклой). И, наконец, заменить жен матерями — первое стремление всех чевенгурцев. Карамзина же в «Ученике Лицея» как будто собирает в себе эти линии.

Сцены, подобные «евхаристии», ударны благодаря своей абсурдности и открытой символичности, но даже, казалось бы, такой пустяк, как чиханье, с которого начинается второе действие пьесы, имеет не только шутовское значение.

Утро. Фома, дядька в Лицее, нюхает табак и чихает. Пробудившиеся лицеисты гневаются и обсуждают внезапное событие. Выясняется, что из всех только один Пушкин не боится чиха и что на него не действует даже крепчайший табак. Эта внешне бессодержательная и как будто случайная в фабульном отношении сцена мотивирована на уровне аллегорического сюжета. Она вновь позволяет узнать в Пушкине исключительного героя, близкого сакральному знанию. Чихание с самого раннего времени входит в платоновский словарь извлекаемых из фольклора примет и поверий. Чихающий персонаж, начиная с раннего «Ерика» (в отличие от которого, правда, в «Ученике Лицея» примета травестирована), связан в его текстах то ли с божественным, то ли с сатанинским началом, то ли с некоей третьей запредельной и еще не явившей себя людям инстанцией мировой истины⁸. Позднее в пьесе Василий Львович не упускает случая прямо, хотя и иронически, сравнить Пушкина с чертом: «Василий Львович. Маленький-то он маленький... А черт, говорят, тоже маленького роста» (356).

«Сакральный» не обязательно означает «религиозный» в традиционном смысле слова. Но в любом случае Платонов еще раз утверждает с помощью приметы-пародии пророческую природу гения Пушкина. Пушкин у Платонова, как и другие его герои того же ряда, причастен к знанию, доступному далеко не каждому, и под ним вполне мыслима не только или, скорее, не столько православная, сколько победившая в Стране Советов непогрешимая атеистическая доктрина. (Пресуппозиционно, исходя из общей политической и дискурсивной

ситуации в СССР, она, не нужно забывать, персонализировалась в образе главного «пассионария» страны Сталина.)

Фольк- или фейкlorное присутствие ощущается, конечно, не только в этом. К финалу пьесы — упомянем лишь один из моментов — набирает силу смежная, по Платонову, с безумием тема очарованности и околдованности героев. Ранее, как и многим другим, ей сопутствовала амбивалентная авторская оценка. Не ясно, например, хорошо ли, что Копенкин в «Чевенгуре» и «Строителях страны» очарован Розой Люксембург и, соответственно, коммунизмом — возможно, для всех было бы лучше, если бы Копенкин выкинул из головы свою страсть к Розе и отправился крестьянствовать. В «Ученике Лицея» главным носителем фольклора, что и понятно, является Арина Родионовна. Причем ее глубоко положительный образ теперь не оставляет никаких шансов для негативных коннотаций. Помимо рассказывания сказок Пушкину, она собирается околдовать царя, если понадобится для освобождения поэта. Деталь же, которая увязывает самого Пушкина с «очарованием» Россией и, надо думать, общей народной мудростью, явлена в образе лошади, запряженной в «экипаж», в котором ему предстоит ехать в ссылку. Лошадь зовут Абракадабра, и она явно имеет «дурной» характер: *«Голос ямщика. <...> В корень бы тебя надо, да глупа ты, дурная губерния!»* (365) Чуть позже, противореча себе, ямщик заявляет, что «лошадь умна» (336), оставляя (в традиционной для Платонова манере) читателю гадать, где правда.

Платонов уделяет сцене с лошадьми слишком много внимания, чтобы можно было относиться к ней только как бытовой зарисовке. Так что параллель с Пролетарской Силой, которой Копенкин в «Чевенгуре» всецело доверяет выбор дороги, здесь опять-таки напрашивается сама собой.

Важно, однако, и то, что в отличие, например, от «Котлована», где главный герой бесконечно вопрошает об истине, в «Ученике Лицея» проблема истины решена:

Александр. А истина, она где?

Жуковский. В тебе, Александр Сергеевич, а вокруг тебя Русь!.. (322)

Действие, разворачивающееся в пьесе, — лишь повод еще раз увеличить иллюкутивную силу этого авторского послания читателю. В пьесе не так много деталей, которые бы не служили данной цели. Для знакомого с платоновским лексиконом читателя даже незначительные и опять-таки кажущиеся случайными действующие лица начинают функционировать как медиаторы между «Учеником Лицея» и другими текстами писателя; интертекстуальные отсылки, в свою очередь, способны придавать им новые значения. Показателен в свете сказанного безымянный персонаж «Музыкант со скрипкой». Он, конечно, может быть уподоблен уличному же музыканту из пушкинского «Моцарта и Сальери», однако, как известно, и у самого Платонова есть аналогичный герой — в «Счастливой Москве» и «Московской скрипке», где музыка и скрипка маркируют собой связь с истиной и неким герметическим знанием о мире, не безразличным, помимо прочего, и к тайне бессмертия. В «Ученике Лицея» скрипач выполняет роль немногословного одобряющего гений Пушкина судьи — импровизированным аккомпанементом во время декламации Пушкиным

стихов и поклоном (если не сказать — «поклонением») по окончании знаменитого выпускного экзамена в Лицее. Причастность к музыке привычным для Платонова способом маркирует героев, прикасающихся к знанию, выходящему за границы обыденного.

Платонов «транслитерирует» биографию Пушкина, используя для этого совокупность уже давно изобретенного им и отработанного аллегорического кода. Многие нонсенсы действия с уверенностью объяснимы исходя из этого, другие гипотетичны. Например, после несостоявшейся и очень странной дуэли между Пушкиным и Чаадаевым, поводом для которого становится «конфликт благородства», на сцене появляется Дельвиг, пытающийся выяснить ее причины. Получив уклончивые разъяснения об уже ушедшем противнике Пушкина, он произносит: «Значит, мы с ним разминулись, как жалко: я бы вызвал его! Зачем ты дерешься, Саша, с кем попало? Дерись со мной, я тебя давно прошу». В ответ на недоумение великого русского поэта: «Зачем с тобой драться?», — Дельвиг произносит еще более странную фразу: «Я уже говорил, — я буду постоить при тебе в должности трупа». Спрашивается, зачем Пушкину труп?

Имеет смысл учитывать разные обстоятельства, чтобы в данном нонсенсе хоть как-то разобраться. Однако, возможно, главным будет следующее. Немалую роль в диалоге играет идея жертвенности, которая вроде бы не требует дополнительных мотивировок (ведь никакая революционная деятельность без жертв не обходится), но получает метафорическое расширение за счет внешнего тексту пьесы дискурсивного слоя:

Чаадаев. Вы славный, Дельвиг... Я второй день постничаю, давайте поедим немного.
Александр. Горького хлеба?

Чаадаев. Нынче хлеб наш сладкий, — мы этот хлеб отработаем.

Александр. Как мы его отработаем?

Чаадаев. Честью сердца, может быть — жертвой своей жизни (338).

Комплекс «беседа об освобождении — еда — евхаристия — жертва» напоминает об образе Христа, который имеет смысл рассматривать, коль скоро нам интересен авторский взгляд на него, в рассмотренной выше трактовке с привлечением смыслов «христианского», хоть и «еретического», дискурса. Однако не только этот ассоциативный ряд актуален для сюжетов Платонова. Жертва — один из постоянных атрибутов истинного платоновского героя, причем безразлично, случайна она (как в «Лунной бомбе», где герой, занятый преобразованием мира, случайно убивает маленького мальчика) или объясняется какими-то более или менее закономерными причинами — как в «Котловане» или «Строителях страны», где дети умирают от болезни или от отравы. Раз есть герой, должна быть и жертва. Согласно этому «правилу» Дельвиг лишь вербализует свое предназначение. Конечно, нет никакой надобности настаивать на точности данной интерпретации — значимее то, что Платонов постоянно провоцирует имеющего соответствующий опыт читателя к обращению к другим его текстам.

Примеры можно бесконечно множить, однако объем и цели работы, никак не претендующей на роль подробного комментария, заставляют ограничиться демонстрацией лишь некоторых моментов. К тому же даже беглое прочтение пьесы показывает, насколько прозрачен и, несмотря на «сюрреалистичность»

действия, прямолинейен Платонов в этом тексте. «Ученик Лицея» странен для аудитории, которая хотя бы немного знакома с биографией Пушкина, да и вообще с точки зрения здравого смысла, но большинство обнаруживаемых в нем несуразностей объяснимы и телеологичны: они обслуживают его, так сказать, аллегорический сюжет.

От главной прозы Платонова «Ученика Лицея» отличает однозначность авторских оценок: позитивных в отношении к Пушкину и сочувствующих ему современников и отрицательных к тем, кто его не принимает. Эта пьеса не вопрошает об истории, а передает послание читателю, и в данном смысле ее можно сравнить или с платоновской публицистикой, или с такими «первичными», «черновыми» текстами, как незаконченные «Строители страны» (но не с «Чевенгуром») или «Счастливая Москва»⁹.

В то же время, то, что в названных выше «взрослых» текстах связано, скорее, совершенствованием поэтики, в результате которого семантически плоское становится символически объемным, в случае с «Учеником Лицея» вызвано, надо полагать, причинами самого простого прагматического характера: пьеса обращена к детям, которых Платонов словно пытается обучить своему языку, — насколько его ожидания на успех у такой зрительской аудитории были оправданы, остается только гадать.

Несмотря на свой идиосинкразический характер, платоновский нарратив, конечно, не мог быть выстроен вне отношений к предшествующим, в очень широком смысле — литературным, репрезентациям Пушкина. Платонов «переводил» уже сложившийся к 1949 г. сюжет, а не конструировал его, как, например, Ю. Тынянов или, снова возьмем другую крайность, Д. Хармс. В общем ему даже не требовалось для этого углубляться в тонкости академического литературоведения и исторической науки. У него был под рукой добротный «Пушкин» Тынянова, издаваемый регулярно, большими тиражами¹⁰ и в определенном смысле образцово-нормативный, — принятый властью, критикой, академией и обыкновенным читателем.

«Стереотипность» тыняновского «Пушкина» заставляет с осторожностью предполагать, что его роман в какой-то степени являлся непосредственным источником для Платонова. Тем не менее целый ряд совершенно конкретных совпадений между ним и пьесой трудно игнорировать, и даже если гипотеза о «влиянии» несколько себя не оправдывает, сопоставление полезно, чтобы увидеть, как общие места «легальной» «литературизированной» пушкинской биографии «платонизируются» в драме. Их по крайней мере имеет смысл перечислить, акцентируя внимание на степени близости.

Действие «Ученика Лицея» довольно четко проецируется на вторую и третью части романа: «Лицей» и «Юность», — что, конечно, не говорит ни за, ни против условно полагаемой зависимости. Роман Тынянова открывается долгой предысторией семьи Пушкина, а первая его часть посвящена детству поэта. Платонова ни раннее детство, ни проблемы генеалогии не интересуют. Следуя собственной логике, родственным связям, он вообще предпочитает «товарищество» и свою «пушкиниану» начинает с юности.

Однако одна идея, касающаяся «раннего» Пушкина, близка и тому и другому. По мысли Тынянова, Пушкин был исключителен с самого начала, что выра-

жалось в первую очередь в его отнюдь не *детской серьезности*: «Все игры, к которым принуждали его мать и нянька, казалось, были ему совершенно чужды»; «Казалось, он был занят каким-то тяжелым, непосильным делом, о котором не хотел или не мог рассказать окружающим» (59). Платонов в первых сценах «Ученика Лицея», как мы видели, обыгрывает ту же самую идею. Его юнец-мудрец Пушкин тоже исключителен, оказываясь при этом одним из ключевых звеньев «поэтики возрастного изоморфизма».

Это реализованная в действии и в ремарках пьесы антропологическая метафора — «человек без определенного возраста», — относящаяся у Платонова и к юному Пушкину, и к старику Державину, могла, между прочим, получить дополнительную подпитку из другого, согласно фабуле более позднего, фрагмента тыняновского романа. Описывая быт лицеистов, Тынянов, в частности, вспоминает о Горчакове, имевшем обыкновение изображать старичка: «Мы, старички, — говорил он (Горчаков. — *В. В.*) насмешливо. Все давалось ему легко» (279)¹¹.

Как ни странно, не только для Платонова актуальна и пара взаимозависимых метафор-понятий «ранняя мудрость — безумие». Она важна и для Тынянова. Разница состоит только в том, что в романе она обнаруживается на уровне тропов и фигур, возникающих в тексте почти спорадически, разрозненно, тогда как Платонов нарочито подчиняет стилистике сюжет, заставляя персонажей, не говоря уже о своем собственном авторском голосе в ремарках, следовать логике этого, казалось бы, довольно банального и имеющего в обычном случае лишь локальное значение тропа.

Так, сравнивая Пушкина с другими лицеистами, Тынянов пишет: «Но они были добродетельны, а он шалун. Они были мудрецы, он безумец. Их тихие взгляды, умеренные речи выводили его из себя» (319). Передавая мысли Карамзиной о провинившемся перед царем поэте, замечает повторно: «У Николая Михайловича будет свидание с государем скоро. Как трудно говорить об этом! Но не погибать же Пушкину. Конечно, Пушкин *безумец*, а его эпиграммы тем ужасны, что смешны» (Ч 3, 82)¹². Но в то же время Тынянов преддицирует «безумство» и другим лицам: Бонапарту, Каверину, гувернеру Иконникову, Кюхельбекеру... Этот «предикат» используется в романе свободно, не обязательно лишь для того, чтобы подчеркнуть превосходство Пушкина. У Платонова же риторика безумия, отсылающего к трансцендентной истине, проводится много более систематично.

С проблематикой безумия ассоциируется еще одно, на этот раз событийное и текстуальное совпадение, напоминающее парафраз. В одном из моментов, в споре, тыняновский Пушкин, противореча авторскому же мнению о его «безрассудстве», решительно отказывает настоящей поэзии в причастности к иррациональному:

Кюхля улыбался с видом некоторого превосходства.

— Однако же поэзия, — сказал он, — порождается страстями, безумием и восторгом, а не разумом. В этом все согласны, и Батте и Лонгин.

— Нет, разумом, — сказал вдруг быстро Александр (421).

У Платонова сходное место выглядит так:

Чаадаев. Но все одно — ты и по нечаянности будешь сочинять.

Александр. Я и по нечаянности буду... А сколько было бы лучше, если бы я мог сочинять по свободе и по размышлению!

Чаадаев. Это будет при вольности (335).

Тыняновского Кюхлю Платонов подменяет Чаадаевым, «страсть», «восторг» и «безумие» — «нечаянностью», а «разум» — «размышлением».

Отчужденность от семьи, которой особое внимание уделяет Тынянов, и на ее фоне жалость Арины, выражаемая по отношению к нелюбимому сыну: «У дверей наткнулся он на Арину. Глядя на него жалостливо, Арина сунула ему пряник и мимоходом прижала к широкой, теплой груди» (61), — могли послужить Платонову авторитетным литературно-биографическим подспорьем, чтобы, оттолкнувшись от них, вывести «сиротство» и «простонародность» Пушкина на первый план. Заметим попутно, что Тынянов позволял Платонову «прочитать» созданного им Пушкина и в свете притягательного для него антивещизма, атрибутирующего платоновских сирот в их противопоставлении семейным людям: «Он был неловок, бил невероятно много посуды; так, по крайней мере, казалось Сергею Львовичу. Сергей Львович с тоской чувствовал ценность падающих из рук этого ребенка стаканов» (61).

А тыняновский эпизод неудачного бегства няньки к Александру в Лицей во время нашествия Наполеона у Платонова — если соотносить два сюжета — гиперболически преобразован в появление Арины Родионовны, вместе с другими простонародными персонажами из дома Пушкина, на знаменитом лицейском экзамене. Более того, — и здесь мы выходим за пределы едва угадываемых совпадений — в романе можно найти и основную формулу пьесы Платонова — жизнь как нескончаемый Лицей. Она тоже связана с Ариной: «Семья? Семьи не было. <...> Была Арина. Была Арина, и был лицей. Не кончался. Вот и все. Такова была жизнь» (Ч 3, 70).

Да и вообще «реальный» сюжет пьесы Платонова выглядит как развитие слуха о бегстве Пушкина из Лицея в Петербург, о котором пишет Тынянов:

Пушкин не нашел ни Чаадаева, ни Раевского, один Каверин был дома.

Каверин ему необыкновенно обрадовался.

— Я, милый мой, о тебе пари держал и твоим явлением разорен. Я говорил, что ты бежал из лицея в Петербург и что тебя ловят по дорогам. Молоствов же говорил, что ты за кем-то волочишься и будто тебя видели в лесу, одичалого от любви (Ч 3, 42).

Первые сцены «Ученика Лицея» содержат повествование о любви крепостных девушек к поэту, — безусловно по-платоновски переосмысленной. В романе Тынянова тема «Пушкин в девичьей» тоже занимает свое законное и далеко не последнее место — по соседству, как и у Платонова, с «дискурсом телесного наказания». Только у последнего этот мотив возникает без всяких фабульных мотивировок и поэтому выглядит неожиданным.

По контрасту с лицейскими правилами Тынянов воспроизводит сцену порки маленького Пушкина, обнаруженного в девичьей после того, как его мать узнает об изменах отца. У Платонова адептом и проповедником телесных наказаний выступает появляющийся на сцене, как мы помним, сразу за девушками

Василий Львович: «Ну и попарывайте, попарывайте его, зимой — хворостиной, а летом — крапивой...» (300).

Платонов по-своему трансформирует и другую связанную с телесными экзекуциями сплетню, фиксируемую в тыняновском «Пушкине»: о том, как Пушкина выпороли в главном полицейском управлении (Ч 3, 80).

Роль же проповедника телесных наказаний, отведенная Платоновым Василию Львовичу, у Тынянова исполняет Владимир Мономах, чье изречение приходит на ум Н. Карамзину в тот момент, когда он размышляет о рабстве на Руси в споре с Чаадаевым при Пушкине: «Смягчать его, делать утлым — вот что остается. Да, это рабство будет, а непокорных нужно смирать, как детей. <...> «И не уставай, бия младенца...»» (Ч 3, 50, 51).

Злость, время от времени охватывающая Пушкина у Тынянова, осмыслена как качество природы и требует в его тексте всевозможных оправданий, объяснений и «снятий» — они вложены, например, в уста Куницына: «Кошанский ошибся: он вовсе не зол» (274). В планотовской же версии Пушкина она переведена в разряд социальных категорий и направлена против всяческих угнетателей народа, — например, против собаки датского посланника.

Почти точно по Тынянову повторяется у Платонова эпизод, где Василий Львович критикует стихи Шихматова. Главным предметом его нападок становятся строки: «Но кто там мчится в колеснице / На резвой двоице порой?», — особенно слово «двоица» (216). Правда, Тынянов отправляет Шихматова не в огонь, как Платонов, а на чердак. Платонов, в свою очередь, редуцирует постепенно переходящий в раздражение гомерический смех Василия Львовича к одному только гневу: «Василий Львович с яростью швыряет книгу в горящую печь» (300), а вместо юного Пушкина дядю поэта слушает у него Арина Родионовна.

Следующее за тем в романе обсуждение «народной» песни тоже дублируется. Только если в романе «Пушкин» за стеной исполняют П. Шаликова (217), в пьесе Платонова Арина Родионовна и девушки поют стихи самого Пушкина (301). Диалоги, сопровождающие это пение, аналогичны, с той лишь разницей, что роль ценителя истинной поэзии переходит в пьесе от дяди поэта к няне. У Платонова разговор более пространен и замысловат, но суть от этого не меняется.

Платонов воспроизводит в сказочно-гротесковом виде эсхатологическую сплетню о комете, которую у Тынянова упоминает в своем дневнике Куницын. Неоднократно отмечаемая Тыняновым лень Дельвига у Платонова превращена в жизненную программу: Пушкин, судя по тексту пьесы, в будущем останется поэтом, Чаадаев будет сторожить вольность, а «Дельвиг будет лодырем, он говорил» (335).

Лень, к которой и тыняновский Пушкин весьма благосклонен: «Он его любил. В беспечности и лени Дельвига была какая-то храбрость» (356); «Любил он только Дельвига. Дельвиг был ленивцем, во всем повторявшим древнего Диогена» (332), — а также связанная с ней, как видно по цитате, *любовь* определяют неразлучность двух лицеистов у Тынянова: «В эти дни он был неразлучен с Дельвигом» (356). В платоновском же варианте, возможно, именно эта любовь неразлучных «масштабируется» в парадоксальное желание Дельвига быть труппом при поэте (что не противоречит аллегорическим прочтениям дан-

ной сцены, опирающимся на язык Платонова: логика генезиса текста дополнительна по отношению к логике семиозиса).

Обращаясь к традиционному для биографов поэта вопросу об отношении учителей к гениальному питомцу, Тынянов так передает соображения Малиновского по данному поводу: «Пушкин был *умен как бес* и все, казалось, понимал с самой смешной стороны» (359). Это «умен как бес» важно, как мы видели, и для Платонова, буквализирующего данную фигуральную связку. Его «сакрализованный» Пушкин связан с трансцендентным на уровне аллегорического сюжета: с божественным — большей частью благодаря оценкам Арины Родионовны, с природным — согласно трактовке Жуковского («Вот дивная природа, — гляди, она только дорога наша в мир, еще более прекрасный... мы все туда стремимся, а ты пришел к нам оттуда...»; 321), и, наконец, с бесовским — благодаря «языку примет», как в сцене чоха.

Кстати, чихающий у Платонова дядька Фома будит лицеистов и у Тынянова — только обыкновенным стуком.

Вообще же в эпизоде пробуждения Пушкина, как он дан в романе, упоминаются два персонажа. Фома и инспектор Мартин Пилецкий. Пушкин просыпается от того, что его, Пилецкого, «лоб», — как пишет Тынянов, — «стучал о каменный пол, как маятник» (278). Именно с Пилецким, совершающим иезуитскую молитву, у Тынянова связан дискурсивный пласт, отсылающий к сакральному. Причем осмысливается он, также как и у Платонова, амбивалентно: «Пастырь душ с крестом, иезуит, монах, который, *оседлав черта*, совершает ночью путешествие по закоцитной стороне, — таков был инспектор Мартин Пилецкий» (279). Иными словами, Пушкин, просыпающийся в романе не от символического табачного чоха, а от молитвы, в обоих случаях оказывается причастен к мистическому. Платонов же, если принять гипотезу о вольной или невольной реминисценции, контаминирует Фому и Пилецкого, заменяя связанные с последним ассоциации мистического толка символикой народной приметы. Общая идеологическая подоплека источника при этом сохраняется.

Повторяется в «Ученике Лицея» и спор о пользе прозы и бесполезности поэзии для государства, развернувшийся на экзамене в присутствии Державина.

Платонов:

Генерал. <...> не следует ли образовать сего Пушкина в прозу, тогда бы и пользы ожидать от него можно много больше.

Державин (резко). Оставьте его! Пусть будет поэтом! (355)

Тынянов:

Разумовский ничего не разумел. Он сказал, что хотел бы образовать Пушкина в прозе.

— Оставьте его поэтом, — сказал ему Державин и отмахнулся неучтиво (448).

Как мы помним, в «Ученике Лицея» совместная еда символически уравнивает дворян Пушкина и Чаадаева с крепостной Ариной Родионовной. Но рабство и хлеб — ключевая метонимическая пара, которую использует и Тынянов, воспроизводя в романе полемику между Чаадаевым и Карамзиным:

Рабство было везде, — самый хлеб, который они ели, был *хлеб*, возвращенный *рабами*. Чаадаев говорил спокойно (Ч 3, 50);

— Эти рабы, которые нам прислуживают... эти рабы, разве не они составляют окружающий нас воздух? А хлеб? (Ч 3, 68)

Наконец, последнее из многого, что приходится опускать.

В платоновской пьесе значительное, большее, чем в романе, место отведено Е. Карамзиной — открытому именно Тыняновым, «необычайному по силе, длительности, влиянию на всю жизнь, им самим никогда не названному, утаенному»¹³ чувству Пушкина. (Возможно, замужняя Карамзина более, чем всякая другая женщина пушкинского круга, оказалась кстати, чтобы занять место типичной для Платонова софийно-символистической героини — «далекой невесты», «лучше, чем сестры», «матери» и т. д. и т. п.)

У Тынянова Екатерина Андреевна присутствует при интеллектуальном споре мужчин, оставаясь при этом лишь невидимым наблюдателем. Вначале она прячется в другой комнате и подслушивает беседу между Карамзиным и его визитерами — Чаадаевым и Пушкиным. И только по прошествии времени автор сообщает: «Однако пора ей показаться. Она вышла в сад, сорвала сирень, которая всему придавала вид ее Макалалемы, и вернулась» (Ч 3, 50). У Платонова Карамзина появляется перед другими героями совершенно неожиданно, без всяких подготовок и вообще впервые в пьесе (ее имя упоминалось ранее лишь однажды, и то вскользь), так что создается впечатление, что читатель должен был заранее прочитать начало этой сцены у Тынянова (а лучше бы — еще и познакомиться с его статьей «Безымянная любовь»), чтобы быть в курсе происходящего. Ситуация напоминает неудачный монтаж, как часто бывает при экранизации литературного произведения.

Наконец, и у Платонова, и у Тынянова в финале фигурирует ямщик. А само изгнание трактуется как предстоящее познание России.

Тынянов:

Его выслали. Куда? В русскую землю. Он еще не видел ее всю, не знал. Теперь увидит, узнает. <...> Ямщик ждет (Ч 3, 86).

Платонов:

Ольга Сергеевна. А ты будешь ехать по ней как невольник!
Александр (смеясь). Это мне полезней. Я лучше разгляжу ее... (361)

* * *

Текст Платонова вторичен по отношению к сложившемуся нарративу и по сути представляет собой пародию в том приблизительно смысле, который придавал данному термину сам Тынянов. Не столько важно, были ли у пародии конкретные источники, насколько то, что связи с источниками, индивидуализированными или общедискурсивными, опознаются лишь при очень вниматель-

ном чтении. Как ни банально это звучит применительно к Платонову, проблема и причина неудачи вновь заключалась в поэтическом языке, от которого Платонов не мог или упорно не хотел отказываться. «Идиолект» Платонова или не был известен «соцреалистическому читателю» и критику, или с самого начала им отвергался. «Соцреалистический читатель» отказывался воспринимать знаки, которые Платонов расставлял, и присутствие за ними иного семантического плана его не интересовало. В результате совсем не бессмысленный, не «дадаистический» Платонов оказывался в ряду писателей, чья эстетика никоим образом с доминирующей стратегией соцреализма не совпадала. Но та же «промежуточность» платоновской эстетики и ее близость авангарду, можно предположить, определила успех писателя — среди определенного круга читателей — в конце XX в.

¹ В институциональном аспекте история текста пьесы Платонова документирована Н. Корниенко: *Корниенко Н. А. Платонов и Центральный детский театр // Андрей Платонов: воспоминания современников: материалы к биографии. М., 1994.*

² Там же. С. 484.

³ См., напр., отзыв А. Тарасенкова на пьесу «Ноев ковчег»: «Представлять интерес она может только с научно-медицинской точки зрения» (Андрей Платонов: воспоминания современников. С. 486).

⁴ См., напр.: *Оришин А. Советские пьесы о Пушкине // Вопросы русской литературы. Львов, 1966. С. 95–96.*

⁵ *Платонов А. Ноев Ковчег: пьесы. М., 2006.* Далее цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

⁶ «Дураки — это те, кто считает общую жизнь умней своей головы» (Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб.: Наука, 1995. С. 366).

⁷ *Платонов А. Сочинения. Т. 1. М., 2004. С. 338, 418.*

⁸ О семиотике чиханья в фольклоре см., напр.: *Богданов К. Чиханье: явление, суеверие, этикет // Богданов К. Повседневность и мифология: исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб., 2001.*

⁹ Подробней об этом см., напр.: *Вьюгин В. Андрей Платонов: поэтика загадки. СПб., 2004.*

¹⁰ *Тынянов Ю. Пушкин: в 2 ч. Л.: Худож. лит-ра, 1936. 50 000 экз.; М.: Сов. писатель. 20 000 экз.; Тынянов Ю. Пушкин: в 2 ч. Л.: Худож. лит-ра, 1938. 50 000 экз. и т. д.*

¹¹ *Тынянов Ю. Пушкин: в 2 ч. 2-е изд. Л.: Худож. лит-ра, 1938.* Далее цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

¹² Ссылки на третью часть даются в тексте статьи по изданию: *Тынянов Ю. Пушкин: роман. Ч. 3 // Знамя. 1943. № 7–8, — с пометой «Ч 3».*

¹³ *Тынянов Ю. Безымянная любовь // Литературный современник. 1939. № 5–6.*

Вадим Хохряков (Санкт-Петербург)

ПОЭТИКА ПАРАДОКСА

«Художник нашего времени... постоянно колеблется, если не в действиях, то уже обязательно страдает внутренними колебаниями»¹, — писал в 1923 г. искусствовед С. Яремич, обнаруживая в этих колебаниях корни «артистического перемешничества», артистической способности как таковой.

В определенный момент развития культуры формируется особый тип сознания, — сознание, неспособное к безапелляционным суждениям, неспособное раз и навсегда встать на определенную точку зрения, считая ее справедливой, правильной и единственно возможной. Для этого типа сознания оказывается характерна возможность (ее даже следует определить как настойчивую потребность) примеряться по очереди к различным точкам зрения, как бы испытывая их.

Зачастую парадокс не лежит в основе интенции художника, а становится той формой, которую принимает первоначальный замысел, — в тех случаях, когда, например, первоначальная тема начинает вытесняться исподволь звучащей противотемой. Как писал о Достоевском В. Кирпотин: «Чем с большею силою он доказывал правоту одного тезиса, тем настойчивее вырисовывались в его сознании контраргументы, опровергающие именно то, что он так страстно стремился утвердить»². В. Шмид в свою очередь говорит о «колебании между двумя исключаящими друг друга смысловыми позициями... между замышляющим определенный смысл субъектом произведения и его подсознательным антагонистом, то есть между теми двумя образами, в которых тут проявляет себя абстрактный автор»³. Эти колебания он связывает с *надрывом*, с «нравственным насилием человека над самим собой, насильственным, неаутентичным идеализмом, желаемым, но не совсем удающимся преодолением себя, слабого “я”».

Платонов обладает способностью так развивать свои идеи-образы, что они начинают принимать характер неразрешимых парадоксов. Художник колеблется именно «не в действии»: он сознателен, в том числе идеологически подкован, но

он создаст талантливую, внутренне напряженную, «колеблющуюся» форму и из-за этого «страдает внутренними колебаниями».

* * *

Мир «Шарманки» — мир учреждения, «дружной пищи», «районной местности», с заведующим Щоевым и заместителем Евсеем, агентами-заготовителями и прочими служащими — подвергается своеобразной ревизии с двух сторон. С одной стороны, приходят Мюд и Алеша со своим Кузьмой, с другой стороны — Эдуард-Валькирия-Гансен Стерветсен с дочерью Сереной. (Заметим, эта «ономастическая вакханалия», явно карнавального свойства, выводит пьесу за рамки суровой монологичности противопоставления Запада и Советской России.)

Конфликтное напряжение, не ослабевающее в пьесе, обуславливается, в первую очередь, противоречивыми отношениями между феноменом организованности, организации, организаторства — и человеческой природой, природой вообще. Связанные с этим мотивы звучат уже на первых страницах: «Рвачка... Бес-прин-ципщина... Правый-левый элемент... Тебя возглавить надо!» — говорит Кузьма, у которого все время «остаточные слова застревают». «Возглавить», «организовать», добиться определенности необходимо во что бы то ни стало, и вместе с тем именно это оказывается невозможным. Повсюду обнаруживается внутренний разлом: вождение организованности наталкивается на невозможность ее достичь, — и если не усиливается, то, во всяком случае, не ослабевает. Несоединимость двух этих полюсов обеспечивает постоянное напряжение между ними.

«Евсей! Думай ты, ради бога, что-нибудь определенное! Ты видишь, у меня сердце болит», — говорит в сердцах Щоев, столкнувшись с невозможностью управлять стихиями собственного сердца. Жажда четкости, организованности, порядка настойчиво проявляет себя на различных уровнях, — то же самое можно сказать и о вторжениях неупорядоченной стихии. Евсей приносит Щоеву «птицу с документами»: «На каждой номер, на каждой штемпель! Она организованная, Игнат Никанорович, я ее боюсь!» Но здесь же: «Гуси, воробьи, журавли, а низом — петухи мчатся... Чайки какие-то!»

Логика, не успевая заявить о себе, постоянно подрывается. Из-за базового противоречия проглядывают парадоксы низшего порядка. Несколько раз звучит мотив «организации масс», и вдруг вразрез всему Евсей формулирует парадоксальное умозаключение: «Люди все могут поесть, а что толку! Пускай лучше материализму побольше будет, а людей и так хватит», которое, пожалуй, можно квалифицировать как некую идеалистическую апологию материализма. Но содержание формулировки явно отступает на второй план, теряется за колебимой уверенностью и эстетической убедительностью ее формы. Сам автор как бы прячется за ширму языка, возводит стену из упругих, внутренне самодостаточных формулировок — что-то вроде сборника «Пословицы и поговорки», для которого характерно соседство «Работа не волк — в лес не убежит!» с «Без труда не вытащишь и рыбку из пруда».

В «Шарманке» напряженно звучит тема авторитарной власти, тема государства (авторитарное государство оказывается эссенцией, концентрированным выражением государства как такового). Уже в «Дураках на периферии» тема государства выходит на первый план: комиссия охматмлада заботится о людях, руководит людьми и одновременно рушит их жизни. В центре всего оказываются именно противоречивые чувства, связанные с государством, в его неоднозначной роли по отношению к человеку. Государство предстает одновременно как обожествляемое и чудовищное. Впрочем, противоречие в обожествлении чудовища можно обнаружить лишь с гуманистических и «новозаветных» позиций; архаике оно неведомо.

Тема бюрократии, вплотную примыкающая к теме государства, также напряженно звучит в платоновской драматургии. «У бюрократизма не болит социализм», — говорит Суенита в «14 Красных избушках». Можно говорить о том, что в «Шарманке» отражено расслоение советского общества на народ и правящую бюрократию, — и, кроме того, момент естественности этого расслоения. Государство, левиафан, взывает самое к себе: существуй! будь! организовывай! Организация же предстает как своего рода «естественное насилие»: преодолевая неестественность насилия над *собой*, осуществляется переход к насилию над *другим*.

Заметим, что на «балу кушаний», устроенном Щоевым для испытания новых форм еды («котлеты из чернозема», «каша из саранчи и муравьиных яиц», «сладкое из клея и кваса» и т. д.), сам заведующий Щоев и Евсей, его заместитель, не едят вместе со всеми; они дегустируют колбасу и сыр, привезенные Стерветсеном.

О вопиющих контрастах общественного расслоения, казалось бы, говорит одна из сцен на балу кушаний. В то время как в учреждении проходит дегустация, за окном раздаются голоса: «Дядь, дай кусочек!», «Нам хоть невкусное... Хоть мутного». И вместе с тем та же сцена парадоксальным образом нивелирует эти контрасты: гости учреждения блюют, «их томит тошнотворность». Все оказываются уравниены перед стихией тошноты. И лишь начальство — организующий центр — оказывается выключено из этой общности.

В первом действии одна из осовахиимовок, поднимающих упавшую стену учреждения, высказывает «дерридианские» суждения о вневходимости центра как основе его репрессивных свойств. «Ты оттого и начальник, что никому не видим... Ты думаешь, мы дуручки, что ль?!» — говорит она Щоеву.

Главный парадокс организаторства в том, что оно *органично*, но в то же время органику (неупорядоченную стихию) оно переводит в неорганику, т. е. лишает органику ее изначальных природных свойств. В самой природе, таким образом, обнаруживается свойство самозачеркивания.

Сама «стихия» ищет организованности. Сцена, обозначенная Платоновым как «Разговор среди собрания», — это хаос неупорядоченных точек зрения, из которых постепенно выкристаллизовывается императив самобичевания («Кайтите сами себя в выходные дни!», «Больше мучений, больше угрызений совести, больше тоски за свой класс, товарищи!»). От идеи наказания общественное

мнение движется к идее насилия над самими собой, как более продуктивной для общего блага.

На самом общем уровне здесь можно увидеть модель природного процесса перехода органической материи в неорганику. В природе всех, в конечном счете, парадоксальным образом организует смерть, извлекая со временем из ряда органики и помещая в ряд неорганики. Протест против этого естественного порядка вещей лежит в основании религиозного чувства. В обществе же, в котором религиозное чувство оказывается вытесняемо, литература как некий компенсаторный орган берет на себя ряд его функций. Протест против естественного порядка вещей, переводящего органику в неорганику, или, во всяком случае, недоумение перед ним, звучит во всем творчестве Платонова, и в частности в «Шарманке».

Мотив неназывания и неопределенности представления, связанный с мотивом неорганизованности, устойчиво варьируется на протяжении всей пьесы. «Мы вполне и всецело, мы прямо что-то особенное!!» — говорит Мюд. И далее: «У нас лето, у нас птички поют, у нас строится что-то такое!» Одновременно с этим через всю пьесу проходит разнообразно варьируемый мотив «отсутствия кадок», «отсутствия тары», наконец, отсутствия «подходящей личности», способной «вместить надстройку», — мотив отсутствия формы, способной вместить имеющееся содержание.

«Энтузиазм», «ударничество» переливаются через край, не находя русла для своего воплощения. Существующий идеал не может быть воплощен в наличной действительности; для его воплощения сама действительность должна быть снесена, полностью реконструирована. И мы задним числом узнаем, что «Песчано-Овражная коопсистема» подлежит ликвидации.

Неопределимое, неартикулируемое воплощается в пьесе в символическом образе дирижабля. Руководимая Щоевым коопсистема собирает пожертвования на дирижабль, как на храм. Хотя дирижабли есть и в Европе, это ровным счетом ничего не меняет: вера в дирижабль (*singularia tantum!*) непоколебима: «Он пойдет над неимущим земным шаром, над Третьим интернационалом, он спустится, и его потрогают руки всемирного пролетариата», — говорит Алеша Серене. Проповедь дирижабля напоминает христианскую проповедь, с той разницей, что утешение, снисходящее на страждущих с небес, — дело рук человеческих.

Переосмысленная церковная обрядовость несет на себе в пьесе значительную функциональную нагрузку. В начале первого акта Мюд поет вместе с Кузьмой:

Все-мир-но-му про-ле-та-ри-ю,
Власть держащему, —
Слава!
Под-ку-лач-ни-ку, перегибщику, аллилуйщику...
Веч-ный поз-ор!..

В пародийном ключе звучит церковное песнопение (напоминающее чин торжества православия, прославляющий Церковь и отлучающий от спасения врагов ее). В конце первого акта Щоев принимает на себя функции Христа, накормившего пять тысяч человек двумя рыбами и пятью хлебами: «Мы всю при-

роду в яство положим, всех накормим дешевым вечным веществом...» И наконец в третьем акте от Алеши, изобретателя Кузьмы, требуют раскаяния, как можно требовать церковного покаяния.

Автосакрализация бюрократического начала чувствуется в словах: «Достаточно будет, если человек письменно раскается в сердечном заблуждении»; «Нам важно получить от него документ по форме, и больше ничего. Согласно документа он исправится механически!» Здесь документ — не пустая формальность, а сакральный объект, наделенный непререкаемой канонической формой, вместилище памяти, обладающее способностью магического, в буквальном смысле «механического» воздействия.

Каста бюрократов в изображении Платонова абсолютно искренна в своем «религиозном» чувстве. Когда Мюд, выхватив револьвер, хочет застрелить Щоева и Евсея, они упрашивают обождать, словно больше всего на свете бояться умереть без исповеди, без покаяния: «Сейчас, товарищ женщина. Дай бумажку — я заявление напишу, что отрекаюсь от ошибок...» — говорит Щоев; «У нас чернила нету, Игнат Никанорович. Попроси гражданку девушку обождать. Мы ей расписку дадим, что согласны кончаться».

Человек, всецело поглощенный стихией бюрократизма, изображен рядом с человеком, всецело преданным стихии идеологии. Не чувствительность, нравственное чувство или слабость не позволили Мюду выстрелить, а именно желание максимально точно соответствовать своему высшему идеалу, расположенному в сфере идеологии: «Я перегибницей стать боюсь».

Если Мюд — образ кристально-честной души, непоколебимой в стремлении к идеалу (молодость, легко уживающаяся с максимализмом и радикализмом, служит психологическим оправданием этого образа), то Алеша, музыкант и изобретатель, — обобщенный образ художника, образ в значительной степени автopsихологический, своего рода alter ego Платонова («Он что, энтузиаст всякого строительства, что ли?» — спрашивает об Алеше Щоев). Мюд — его муза; Кузьма, «железный человек, аттракцион группы Алеша-Мюд» — его произведение, обладающее, однако, известной долей самостоятельности по отношению к создателю. Кузьма, кажется, лишь воспроизводит подхваченные из воздуха фразы, и все же этот «оппорту» в конце концов умудряется стать совершеннейшим оппортунистом. Словно предостерегая интерпретаторов платоновского творчества, Кузьма произносит: «Не хочу жить, а то ошибусь»; «Покоя хочу. Мертвые угождают всем».

Интерпретируя смысл произведения исходя из названия, а также из внетекстовых реалий, Н. Дужина пишет: «Шарманка — это страна, которую крутят железной рукой, а она послушно издает требуемый мотив»⁴. Подобное толкование, очевидно, нуждается в ряде дополнений с различных по отношению к тексту позиций.

Платонов, пишущий «Шарманку», колеблется относительно названия пьесы. Отвергнуты варианты: «Дирижабль», «Человек, укравший установку»; в конце концов в заглавие выходит один из «периферийных» мотивов: ни одна из главных тем не возобладает, таким образом, над другими. Шарманка — это, конечно, управляемый механизм, но свойство управляемости — не единственное из ее свойств и как раз не уникальное; вряд ли оно может быть названо важнейшим. Шарманка приводится в движение колебательными, круговращательными

движениями; шарманка может звучать и звучать, до бесконечности — до тех пор, пока не прекратятся круговые колебательные движения.

* * *

В «14 Красных избушках» нет той стройной монументальности, которую мы находим в «Шарманке», где почти буквально соблюдаются единство времени и единство места⁵. В «14 Красных избушках» перерывы между отдельными эпизодами составляют недели; действие происходит сначала в Москве, потом на берегу Каспия. В плане пространственно-временной организации «14 Красных избушек» — «облегченный» и «разрыхленный» вариант «Шарманки».

Во многом благодаря этому «14 Красных избушек» на фоне «Шарманки» производят впечатление некой сказочности. В «Шарманке» много фантастического, абсурдного, сюрреалистического, — начиная с «железной личности» Кузьмы и заканчивая торгами за надстройку, — но нет ничего волшебного. Первое действие «14 Красных избушек», напротив, укоренено в обыденной реальности, но это лишь сильнее выделяет оттенок сказочности. Еще одним «облегчающим» фактором можно назвать некоторую фельетонность первого действия: многочисленные легко читаемые аллюзии на реальные лица, события, адреса (Ленинградский и Казанский вокзалы Москвы в противоположность «районной местности» «Шарманки»).

По-видимому, для осуществления трагического начала (т. е. трагического финала) Платонов считает необходимым сначала избавиться от тяжеловесности, достичь известной легкости, набрать высоту (что достигается посредством наивности и сказочности). Тем чувствительнее, болезненнее должно оказаться падение.

Прежде чем от первого, московского действия «14 Красных избушек», представляющего собой своеобразный пролог (о попытках Платонова сделать из него отдельную пьесу пишет Н. Корниенко⁶), перейти к дальнейшему, попытаемся сформулировать некие общие суждения относительно платоновского стиля.

Так же как фольклорный текст состоит из набора формул, внутренне целостных, корпулентных, текст Платонова — своего рода набор «формулировок». Разница, разумеется, в том, что фольклорный текст состоит из традиционных клише, устойчивых элементов, в то время как платоновские формулировки принципиально «атрадиционны»: новы и уникальны.

По поводу одного из строителей, встреченных на дороге, Мюд говорит: «Алеша, он — идиотизм деревенской жизни!..» Корпулентность, собранность платоновского текста как целого осуществляется, главным образом, за счет такого рода формул; именно они являются строительным материалом и своего рода цементирующим началом текста.

В пьесе «Высокое напряжение» почтальон, принесший телеграмму, формулирует: «Читай при мне — что там тебе написано — советский связист должен интересоваться смыслом продукции своего труда. А то, может, я хожу без смысла и растрачиваю зря основной капитал своего тела: ведь это ж — дефект!» — и, прослушав телеграмму, отмечает: «Содержание довольно смысловое. Я доволен, что хожу...»

«Идиотизм деревенской жизни» и реплики почтальона — это пьесы в пьесе, обладающие известной степенью автономности. Ничем не поддержанный, случайный, казалось бы, элемент входит в структуру текста и обретает в нем устойчивое звучание. В качестве аналогии можно указать на симфоническую технику романтиков: совершенно случайный, казалось бы, аккорд вплетается в ткань произведения как конструктивная единица. У Платонова элемент этот в иных случаях начинает варьироваться, порождать «ответвления». За примером минимального «ветвления» обратимся к «14 Красным избушкам».

В начале третьего действия Вершков говорит прорабатывающему его Хозу: «Ты... ты меня не расписховывай, я заикаться начну, я в тебя... предметом воткну...» И затем: «Ты... ты психу нагоняешь в меня, я факты забываю! Ты негодование во мне развиваешь, чертов пережиток!» Потом уже Хоз говорит: «Не расписховывайте меня! Уйдите прочь из правления!» В конце того же действия Вершков говорит: «Я считаю одинаково: что социализм, что — нет его. Это ж все несерьезно, Иван Федорович, одна расписховка людей», — на что Хоз отвечает: «Несерьезно, дядя Филя. Расписховка?!»

С точки зрения формы Платонов использует, кажется, все выразительные возможности слова. Из окказионального глагольного образования он выращивает концепт-субстантив: «расписховку». В чем смысл этой формулировки в частности и подобных формулировок вообще? Хотя оттенок комизма здесь присутствует, но это комизм не самодовлеющий. Еще в меньшей степени это смысл сатирический, — и дело даже не в том, что Вершков не вполне подходит на роль героя-протагониста. «Идиотизм деревенской жизни», «одна расписховка людей», название совхоза «Малый Гигант», упоминаемого в «Шарманке», — во всем этом есть элемент удалства, ловкости в обращении с языком. Платоновские формулы — такой же чистый пример осуществления эстетической функции, как и приемы народной песни, — когда, например, в песне варьируется ударение: «Я на бѣло блюдо клáла // Да на белó блюдо клалá», «Мой миленький / Мой милѣнький / Милый мой» и т. п. Это факты самоценные, смысл которых заключается в любовании поэтическими возможностями языка, богатством, красотой языка, и заключенным в языке потенциалом ловкости и удалства. Нечто подобное мы находим и у Платонова. Выразительность языка становится как бы еще одним действующим началом в пьесе, своего рода контрапунктом по отношению ко всему действию.

Разумеется, выразительные «формулы» имеются и у Островского, и у Грибоедова, однако, помимо того, что они строятся скорее с опорой на узус, на живое словоупотребление, а не на внутренние, нераскрытые потенции языка, то есть по иным законам, нежели платоновские, — едва ли в их отношении можно говорить о сходной формульной тотальности, густоте.

Пожалуй, шекспировская поэтическая метафора, смело переносящая сознание за пределы сценического действия, настойчиво перетягивающая внимание с плана содержания на план выражения и тем самым балансируя, уравнивая их, — оказывается в чем-то родственна платоновской формуле, — возможно, на том же уровне абстракции, что и механизмы поэтического языка как такового.

Действие «14 Красных избушек», как и действие «Шарманки», закручивается главным образом вокруг пищевой, продовольственной проблематики. Когда Хоз и Суенита приезжают в «14 Красных избушек», они застают там голод. Взволнованной Суените, расспрашивающей о том, что произошло, Вершков отвечает: «Ты только слушай меня, Суенита Ивановна... Я как общественность, я от лица всех ударных и сознательных... Ты только слушай меня: я тебе наговорю реально, убедительно в высшей степени — тут бантик был...» В ответ на недоумение Суениты («Какой бантик такой? Говори мне скоро!») он продолжает: «Я тебе говорю сокращенно, арифметически, вроде Совнаркома или Цекубу: бе-а-не-те-ке — белогвардеец-антиколхозник! Федор Кирилыч Ашурков, — бантик!»

Этот нелепый «бантик», остро-комический элемент, введенный в кульминационный момент полной драматизма сцены, заставляет вспомнить толстовские слова о Достоевском: «Начал читать и не могу побороть отвращения к антихудожественности, легкомыслию, кривлянию и неподобающему отношению к важным предметам»⁷. (В другом контексте: «Хороши описания, хотя какие-то шуточки, многословные и мало смешные, мешают. Разговоры же невозможны, совершенно неестественны».)

«Шуточки» и «несерьезное» может показаться если не самоценно-юмористическим, то «завлекательно-развлекательным» элементом, что полностью их дискредитирует. Но и сама заикленность на «важном» и «серьезном» может оказаться не в меньшей степени непристойной, — основанием такой оценки станет *нескромность* заикленности на «важном» и «серьезном», а единственным способом ее преодолеть оказывается гротеск, в его «условном неправдоподобии».

Способность к гротеску — к тому, что Толстой называет «несерьезным отношением к самым важным вопросам»⁸, — Платонов сохранит и перешагнув рубеж 1940-х гг., когда именно гротесковым началом оказывается оплачена возможность говорить серьезно о серьезном.

В пьесе «Без вести пропавший, или Избушка возле фронта» трагическое начало все более усиливается, и в тот самый момент, когда герои оказываются со смертью лицом к лицу, в структуру действия вдруг мощным потоком входит гротеск. Крестьянка Марфа Фирсовна прыгает, открыв ногой крышку люка, в подполье, и связывается оттуда с артиллерией (как мы узнаем позднее, «обманно»).

«Не в том ли задача сценического гротеска, чтобы постоянно держать зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастными штрихами?»⁹ — отмечал Вс. Мейерхольд. Но это не контраст ради контраста. Новый опыт, новое знание выходит здесь на первый план: «Основное в гротеске — это постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал».

Перелом в развитии действия «Избушки возле фронта» — пример типичного для Платонова построения: внезапный, молниеносный взлет от того, *как есть*, к тому, *как должно быть*. У читателя, уже втянувшегося в тягучее развертывание повествования, или действия, захватывает дух от этого внезапного

взлета, — подобное построение мы находим в «Ювенильном море», в «Усомнившемся Макаре» и т. д. Для Платонова оказывается важен этот эффект воспарения — совсем, казалось бы, без разбега; скорее напротив, с предшествующим торможением.

Однако эта композиционная схема не универсальна для Платонова. Финал «14 Красных избушек» трагичен: Вершкова убивает Суенита, Хоз убивает Интергом, ребенок Суениты умирает от голода. Услышав предложение сделать из мертвого младенца приманку для рыбы, Хоз произносит: «(про себя). Бога нет даже в воспоминании», и это «про себя» звучит двояко. Прощаясь с Суенитой, столетний, бессмертный Хоз, как ветхозаветный патриарх, говорит ей: «Я вернусь к тебе, но — не скоро!» В этом можно увидеть новый виток сказочности, — так или иначе, мы вынуждены как-то истолковывать тот факт, что время в пьесе остановилось.

«Я с тобой один остался до полной победы — кто кого — на эн-количество веки веков!» — говорит Суените Антон Концов, о котором сказано: «Говорит и действует со срочной, безошибочной точностью, с неуспевающим выявляться воодушевлением». Последние слова пьесы произносит он же: «Пора вперед!!!» Это пример характерного для Платонова напряженно звучащего пафоса — пафоса, который оказывается значим сам по себе, как чистое, стихийное воодушевление.

* * *

Почему именно проблема пищи ставится Платоновым во главу угла? Почему он настойчиво проблематизирует первичные человеческие потребности? Едва ли можно вполне удовлетвориться, объясняя это отражением социально-бытовых реалий.

В «вечере испытания новых форм пищи», может быть, не так важна аллюзия на Тайную вечерю, обнаруживаемая исследователями¹⁰, и не отсылка к каким бы то ни было ритуальным трапезам, будь то поминки или свадебное застолье. Платонов, быть может, в меньшей степени, чем в «Чевенгуре», но все же выходит в «Шарманке» и в «14 Красных избушках» к антропологии межличностного взаимодействия. В совместной трапезе реализуются фундаментальные механизмы обмена и дара, определяющие, с одной стороны, сферу межличностного взаимодействия, с другой — сферу воздействия на мир, — ту антропологическую основу, над которой надстраиваются явления социального и психологического характера. Решение пищевых, продовольственных вопросов встраивается Платоновым в общее русло нормализации жизни.

Платонова занимают глубинные, наиболее общие, универсальные механизмы, управляющие человеческой природой, вследствие этого фактом художественного осмысления становятся явления, смежные с физиологией: антропология голода в пьесах, — так же, как, например, антропология сексуальности в «Антисексусе». Но сами по себе эти аналитические установки скорее противятся художественности, заставляя Платонова-художника, уравновешивая их, культивировать стиль, язык, стилистическую поверхность текста.

«Дай мне чего-нибудь химического» — эти слова Хоза, питающегося лекарствами, рефреном звучат в «14 Красных избушках». Отнимая у своих героев

все, — все черты их возможной культурной жизни, — все, вплоть до последнего детерминанта, Платонов возводит на этом фундаменте мощную словесно-формульную надстройку.

Еще один вопрос, который провоцируют пьесы Платонова: почему именно «избушка»? «Избушка возле фронта», «14 Красных избушек»... В «Шарманке» оппортунист-Кузьма говорит: «В избушке теплее, чем в социализме». «Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов», — так начинается «Чевенгур». «Чевенгур», эта главная книга Платонова, открывается картиной покосившейся провинциальной ветхости, ушедшей в небытие крестьянской и мещанской жизни, уездного бедняцкого уюта. В сущности Платонов создает модернистский урбанистический *анти*фольклор. И этот урбанистический красный антифольклор с поразительной настойчивостью словно прирос к избушкам, районной местности и т. п. Очевидно, напряженное звучание противотемы (в том числе и в составе таких маркированных элементов, как заглавие, абсолютное начало текста) существенно необходимо Платонову. Избушка, от которой всю свою жизнь уходил Платонов, неодолимо притягивает его к себе — так, как опасное приключение влечет привыкшего рисковать, хотя и не утратившего чувство опасности человека, — от нее он всю жизнь уходил и к ней он неизбежно возвращался.

Неразрешимые проблемы и противоречия можно определить как одно из ведущих организующих начал в платоновских пьесах. Герои пьесы «Высокое напряжение» стоят перед выбором: остановить работу в цехах или сжечь генератор? Ни то, ни другое недопустимо. Катастрофа оказывается неизбежна — она обусловлена уже самим характером напряжения: высокое напряжение предполагает большие жертвы.

Подчас неразрешимые противоречия получают причудливую экспликацию в виде своего рода фрагментов метапоэтики. Обратимся к ремарке из пьесы «Голос отца»: «Играть на сцене “Голос отца” другому актеру не следует, потому что это будет грубой художественной ошибкой, которая придаст сцене мистический оттенок, тогда как эта сцена должна быть совершенно реалистической. Впрочем, может быть, “Голос отца” как раз следует играть другому актеру».

Как интерпретировать подобные выходки автора? Как издевательство над критическими штампами? Или, может быть, как попытку объять необъятное? Или просто быть противоречиво честным? В «Шарманке» строитель просит продать «железного оппортуниста» Кузьму. На вопрос: «А на что?» — он отвечает: «А для утехи. Бог же в свою бытность завел себе черта. Так и мы — будем держать оппортуниста!» Оппортунист, как и черт, — это парадоксальный феномен, выпадающий из парадигмы действительного как должного. Во власти над этим феноменом, не вписывающимся в рамки нормы, человек находит утешение. Здесь мы приближаемся к закономерности, описанной еще Аристотелем: искусство доставляет нам удовольствие даже посредством того, с чем в жизни мы не хотели бы иметь дела.

* * *

Драма Платонова строится преимущественно по «несценическим» законам: с одной стороны, она содержит заведомо трудные для сценического воплощения ремарки («тысячи птиц взлетают с крыши учреждения» в «Шарманке»

и т. п.), написанные как бы не для сцены, а для истины; с другой стороны, в ней много того, что принято называть «бездействием на сцене».

Эта драма, по-видимому, должна не играть, а именно *произноситься* лицом к зрителю. Очевидно, Платонов подразумевает какой-то иной театр, сулящий небывалые режиссерские открытия. И в то же время ориентация не на игру, а на произнесение вызывает ассоциацию с литургией, с церковным обрядом, с ритуалом. Подобно тому как сфера сакрального (в консервативном, «непротестантском» сознании) требует своего особого языка, будь то санскрит, латынь или старославянский, — сфера поэтического, обретая свой собственный язык, нетождественный обиходному, в определенной степени сакрализуется.

Вспомним о знаменитом платоновском «двуязычии», об отчетливой противоположенности языка художественной прозы Платонова 1920-х — начала 1930-х гг. языку его публицистики и писем того же времени. Слово Платонова художника нарочито сверхорганизовано, нарочито нетождественно нейтральному слову обиходной речи — это слово как бы говорит нам: «Я — художественное произведение. Я — эстетически организованный феномен. Я — нечто причастное сфере идей, организованных в высшем смысле».

Язык литературно-художественных работ Платонова — своего рода «высокий стиль», возвышающийся над обиходной речью, растворенной в эмпирике, — язык, преследующий целью соприкосновение с некой инстанцией высшей истины, не растворенной в частностях, не затушеванной, а, напротив, сконцентрированной в сгустке образа.

¹ Яремич С. [Предисловие] // Добужинский М. Петербург в 1921 году. Пг., 1923.

² Кирпотин В. Роман Достоевского «Подросток» // Достоевский Ф. Подросток. М., 1972.

³ Шмид В. «Братья Карамазовы» — надрыв автора, или Роман о двух концах // Шмид В. Автор и текст. СПб., 1996.

⁴ Дужина Н. Комментарий // Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. С. 432.

⁵ См.: Микулик М. Специфика художественного пространства-времени в пьесе А. Платонова «Шарманка» // Материалы XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М., 2009. С. 417.

⁶ Корниенко Н. Комментарий // Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006.

⁷ Толстой Л. Полн. собр. соч.: в 90 т. Т. 58. М.; Л., 1928–1964. С. 229.

⁸ Там же. С. 554.

⁹ Мейерхольд В. О театре // Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968.

¹⁰ См.: Дужина Н. Указ. соч. С. 431.

Наталья Дужина (Москва)

ТЕАТР 1930 г. И «ШАРМАНКА»

Пьеса «Шарманка» рождается из-под пера А. Платонова в конце 1930 г. — как живой отклик на дело «промышленной партии», эту новую попытку руководства страны переложить ответственность за свои экономические неудачи на чужие плечи и очередную расправу над «вредителями». Острие пьесы столь вызывающе направлено на ставшие уже закономерностью политические процессы, что Платонов, вероятнее всего, и не собирался предлагать «Шарманку» театрам. Однако и темами, и деталями сюжета, и построением образов она перекликается с теми пьесами, которые следуют за театральной конъюнктурой. Чем же жил театр в этом трагическом для нашей страны году?

Театральная жизнь Москвы и Ленинграда сезонов 1929/30 и 1930/31 гг. была весьма насыщенной и интенсивной. Кроме старых дореволюционных театров (в Москве — это МХАТ; Малый; Московский драматический (б. Корш) и т. д.; в Ленинграде — Госдрамы (б. Александринский); БДТ; Театр оперы и балета и др.), существовало много новых, появившихся уже после революции (например, в Москве — театр Мейерхольда, Театр революции; в Ленинграде — Красный театр, Молодой театр и др.). Некоторые из новых театров претендовали на особую близость к пролетариату, лучшее его понимание и поэтому большую роль в современной жизни. Такие претензии выдвигали прежде всего театры Пролеткульта и ТРАМ. Эти театры, как правило, имели большое количество филиалов и театральных площадок, собственный репертуар (например, «Плавятся дни», «Целина» в ТРАМе) и своих авторов (в том же ТРАМе — Н. Львов, А. Горбенко), свою театральную поэтику; часто даже состояли в своеобразной оппозиции к театрам классическим и в постоянной с ними полемике (например, ТРАМ и МХАТ). Помимо драматических театров, существовали театры с заведомо сатирической тематикой, например, театр Сатиры, Театр комсомольской сатиры, «Кривое зеркало» в Ленинграде. При этом театр «Кривое зеркало», как видно

уже из названия, имел пародийную направленность: на его сцене пародировались и отдельные пьесы советских авторов, и тенденции современной драматургии. Некоторые молодые театры были передвижными (ленинградские «Красный», «Кривое зеркало», «Театр марионеток») — давали представления на разных площадках и в разных местностях.

На рубеже 1920–1930-х гг. весьма активна была эстрада. И что особенно любопытно, в Ленинграде среди эстрадных групп выступал дуэт под названием «Злободневная шарманка» — два актера, Смирнов и Вишневская, под аккомпанемент шарманки пели песни, вероятно сатирического содержания. Подолгу живший в Ленинграде Платонов не мог не знать об этом эстрадном коллективе, поэтому не исключено, что именно ленинградский дуэт послужил толчком к сюжету платоновской пьесы и стал прототипом центрального образа «Шарманки» — ведь первоначально Алеша с шарманкой и Мюд путешествовали вдвоем, Кузьму же Платонов добавил к ним позже.

Еще одна особенность театральной жизни этого времени — большое количество самодеятельных коллективов, которые часто существовали при профессиональных театрах; а также внесценивая (или затейническая) деятельность как профессиональных, так и самодеятельных театров, посылавших на те или иные участки социалистического строительства (заводы, колхозы и пр.) актерские бригады, в зависимости от решаемой задачи называвшиеся «агитпроп» или «ликвидационно-прорывачные». Об этом «фронте массового искусства» и дружном походе театров на стройки первой пятилетки следует сказать особо, ведь союз театра и политики с 1930 г. становится более прочным: журнал «Советский театр» в редакционной статье «Научиться владеть оружием политики» сообщает об участии работников искусства в весенней посевной кампании 1930 г. как о явлении новом и положительном: «3000 бригад, брошенных в котел классовой борьбы, понюхавших ее пороха, были фактором не только художественного, но и политического порядка»¹. И далее: «Всего год тому назад и слышно не было о таком массовом движении актерства в политику, в “народ”, а теперь ни одна политическая кампания, городская или деревенская, не обходится без работников искусства»². Актер становится бойцом культурной революции: «На наших глазах рождается новый актер, актер-политик, гражданин, а не священный лицедей или слугитель Мельпомены. <...> Не только актер, но и — хлебозаготовитель, организатор культуры в колхозах, агитатор, докладчик»³. Отныне одна из неотъемлемых обязанностей театральных коллективов — активное участие в социалистическом наступлении, и прежде всего помощь в ликвидации «прорывов» промфинплана: в 1930 г. почти все театры направляют актерские бригады на те или иные стройки пятилетки. МХАТ, например, посылает бригаду в лице В. Ардова, Н. Ольшевской и др. для ликвидации прорыва на Сталинградском тракторостроительном заводе: по ночам, как сообщает октябрьский номер журнала «Советский театр» (Москва), актеры пишут свои тексты, а днем пытаются повлиять на сознательность рабочих. Три актерские бригады тот же МХАТ посылает в колхозы⁴. Или вот такое сообщение из журнала «Рабочий и театр» (Ленинград): «“Красным театром” послана в распоряжение ЦК Всерабиса бригада из пяти артистов этого театра и двух артистов “Театра музыкальной комедии”. Бригада командирована на Юго-восточную железную дорогу для работы по ликвидации прорывов на транспорте»⁵.

Театральная активность эпохи первой пятилетки не была случайностью или инициативой самих театров, но культивированным плодом государственной политики: театр заслуженно считался оружием культурной революции, «создателем ценностей идеологического порядка», опорой и трибуной партии в проведении таких кампаний, как коллективизация, индустриализация, переход предприятий на непрерывную неделю и т. д. Рядом декретов октября 1930 г. (Постановление Совнаркома РСФСР об улучшении театральной деятельности от 7 октября; резолюция коллегии Наркомпроса о репертуарной политике от 13 октября; Приказ № 419 по НКП т. Бубнова от 23 октября) театр признан важнейшим фактором социалистического строительства. Усиление агитационно-пропагандистской роли театра в реконструктивный период отмечает и театральная печать: «После победы рабочего класса задачи, стоящие перед театром, изменились. В одном из партийных документов эти задачи сформулированы достаточно четко и определено. Там сказано: “Искусство в руках пролетариата обладает богатейшими средствами, чтобы овладеть чувствами, настроениями, мыслями масс, сделать для самых отсталых слоев трудящихся, особенно в деревне, понятными перспективы и задачи социалистического строительства, показать наиболее убедительно нарождающиеся и развивающиеся социалистические элементы в общественных отношениях, быту, психике, человеческой личности, чтобы быть острейшим орудием пролетариата в борьбе против враждебных, сопротивляющихся остатков старого”⁶. Плохая организация производства на стройках пятилетки и обилие «прорывов» приводит к тому, что 3 сентября 1930 г. ЦК ВКП(б) обращается к театрам с просьбой о помощи. В результате — «работники искусства в течение нескольких дней двинули десятки бригад на заводы, в шахты, в железнодорожные мастерские на помощь по ликвидации прорывов второго года пятилетки»⁷. Тексты выступлений пишутся уже на месте: «Работники искусства <...> принесли свое искусство в цех для того, чтобы острым словом, песней, танцем и музыкой взбодрить утомленного, осмеять летунов, рвачей и рыцарей длинного рубля для того, чтобы местный факт, местную злобу дня преподнести в наиболее впечатляющей яркой форме и тем самым действительно ударить по конкретным носителям зла»⁸. Как видно из сообщений в театральной прессе, участие в производственном процессе становится для театров нормой. К ликвидационно-прорывочным близки по деятельности агитпропбригады, идея создания которых принадлежала ТРАМу. Задача последних — создание агитационно-пропагандистских зрелищ на темы основных политических кампаний; зрелищ, бьющих в цель «коротким ударом»⁹. Для такой массовой деятельности у ТРАМа было достаточно сил в лице самостоятельных театров, которые, в противовес драмкружкам, назывались трам-ядра и даже в этом выражали характерную для данного театра эпатажность. Свою задачу агитбригады формулируют так: «Наполнить политическим содержанием каждый драмкружок, эстраду, домру и трубу»¹⁰. Движение агитбригад начало оформляться тоже весной 1930 г., а уже к лету только в Москве существовало шестьдесят агитбригад, на счету которых было свыше пятидесяти выступлений, посвященных выполнению промфинплана; сорок выступлений о пятилетке, десятки выступлений о коллективизации и весенней посевной кампании. Активность агитбригад привела к созданию «Штаба по художественному обслуживанию массовых политических, хозяйственных и куль-

турных кампаний»¹¹, среди которых называются: коллективизация, всеобщее начальное обучение, ликвидация неграмотности, День Урожая, МЮД, пятилетка в 4 года; популяризация решений XVI партсъезда и т. д.

Такой же данью времени является и своеобразная агитбригада в составе трех персонажей «Шарманки»: Алеши — «бродячего культработника с музыкой»; Мюд — «подруги Алеши по общей работе» и «железного человека» Кузмы — «аттракциона группы Алеша—Мюд». Профессиональная деятельность этого небольшого театрального коллектива полностью охватывается агитационно-пропагандистскими задачами: «петь в колхозах о пятилетке, об ударниках» (106). Правда, цель маленькой передвижной труппы «Шарманки» несколько шире простого участия в ликвидации прорывов пятилетки: «Мы идем по колхозам и постройкам в социализм!» (70) — заявляет Алеша.

В свете задач, которые власть ставила перед театром (служить «орудием, которое помогает нам изменить действительность сообразно идеалам пролетариата, сообразно идеалам нашего социалистического строительства»¹²), понятно ее повышенное внимание к тому, что театры предлагали советскому зрителю. Поэтому репертуарные планы всех театров обязательно должны были включать пьесы на современные темы (так называемая тематика реконструктивного периода: реконструкция производственной базы, реконструкция сельского хозяйства, реконструкция социально-бытовых норм жизни, реконструкция психики советского человека). Однако с точки зрения охвата советской тематики сезон 1929/30 г. признан «прорывным и отрывным от действительности»¹³, так как, по признанию театральной критики, удачных постановок на темы современности он не дал. Назовем некоторые из спектаклей, которые можно было увидеть на сценах Москвы и Ленинграда в 1930 г. Это «Три толстяка» (МХАТ, БДТ) и «Заговор чувств» (Театр им. Вахтангова) Ю. Олеши; «Чудак» (Ленинградский театр Госдрамы) А. Афиногенова; «Вьюга» (Малый театр) М. Шимкевича; «Ледолом» (Театр УМЗЛ) Н. Крашенинникова; «Плавятся дни» (ТРАМ) Н. Львова; «Целина» (ТРАМ) А. Горбенко и Н. Львова; «Шторм» и «Голос недр» В. Билль-Белоцерковского; «Хлеб» (МХАТ, БДТ) В. Киршона; «Первая конная» В. Вишневого; «Выстрел» А. Безыменского; «Диктатура» И. Микитенко; «Ярость» (Ленинградский театр Госдрамы) Е. Яновского; «Темп» и «Дерзость» Н. Погодина; «Линия огня» (БДТ, Государственный камерный театр в Ленинграде) Н. Никитина; «Сенсация» (Театр им. Вахтангова) Б. Хекта и Ч. Макатура, в обработке Е. Замятина; «Самоубийца» (БДТ) Н. Эрдмана; «Мой дом» (Ленинградский театр сатиры) Воеводина, Рысс и Флина; «Стая славных», иное название — «Табун знаменитостей» (ленинградские театры: Театр сатиры, Театр комсомольской сатиры) Е. Рындина; «Вернись, я все прошу!» («Кривое зеркало», Ленинград) Л. Иерихонова; «Слоны идут» (Красный театр, Ленинград) И. Штока; «Нефть» (Ленинградский театр Госдрамы) Я. Горетова; «Шаги» (Пролеткульт) Барабанова; «Человек с портфелем» (БДТ) Файко; «Клоп» (БДТ) В. Маяковского; «Дон Карлос» (БДТ) Шиллера; «Слуга двух господ» (БДТ) Гольдони и др.

Как видно из этого далеко не полного перечня, театры ставили и произведения зарубежных писателей, и пьесы советских авторов — как старые, так и новые, еще «теплые». В конце театрального сезона театры отчитываются о своем репертуаре, специально подчеркивая наличие в нем современной тематики.

Особенно стараются преуспеть в этом старые, классические театры, которым советская тематика дается не просто. Так, Малый театр рапортует: «Малый театр рядом постановок показал стремление овладеть советской тематикой»¹⁴: если в сезоне 1928/29 г. основными постановками Малого были «Горе от ума», «Мещанин во дворянстве» и «Растеряева улица», то в сезоне 1929/30 г. — это современные «Вьюга» и «Ледолом». МХАТ, за свой репертуар и прославленный «мхатовский психологизм» являющийся постоянной мишенью ультрапролетарских театров типа ТРАМа, тоже спешит объявить о своей причастности к советской тематике: «В ближайшем сезоне МХТ ставит “Хлеб” Киршона и “Дерзость” Погодина»¹⁵. БДТ, как заявляет директор театра Р. Шапиро¹⁶, в предстоящем сезоне собирается поставить «Хлеб» В. Киршона и «Линию огня» Н. Никитина. Основной смысл отчета всех государственных театров Ленинграда в конце сезона 1929/30 г. — заверить общественность, что «новые постановки отражают советскую тематику»¹⁷: например, в Театре Госдрамы «по линии советских пьес» ставится «Диктатура» Микитенко, в Театре оперы и балета — «Золотой век» и «Болт», оба балета на музыку Д. Шостаковича.

Назовем основные пьесы (многие из них написаны в 1930 г.) и наиболее популярные темы сезона 1929/30 г.: «Хлеб» (о хлебозаготовках и вредительстве) В. Киршона, «Линия огня» (об индустриализации и вредительстве) Н. Никитина, «Диктатура» (о коллективизации, сопротивлении кулачества, взаимоотношениях города и деревни) украинского автора И. Микитенко; «Ярость» (о коллективизации, сопротивлении кулаков) Е. Яновского — пьеса, которую много ставят и даже пародируют; «Выстрел» (о вредительстве) А. Безыменского; «Темп» (об индустриализации и вредительстве) и «Дерзость» (о строительстве комсомольской бытовой коммуны) Н. Погодина, «Вьюга» (об индустриализации, сопротивлении уходящих классов и вредительстве) М. Шимкевича, «Стая славных, или Табун знаменитостей» (о халтурщиках среди ударников) Е. Рындина, «Слоны идут» (об участии молодежи в социалистическом соревновании) И. Штока.

Даже из этого краткого обзора видно, что ни одна актуальная проблема современности не была обойдена вниманием со стороны призванного трибуна партии в проведении культурной революции — театра. Тем не менее далеко не все в произведениях современных драматургов устраивает критику. Претензии, которые она высказывает, относятся, во-первых, к тематике; во-вторых, к качеству самой драматургии. Темы, до сих пор не затронутые на сцене, перечисляются на страницах театральных журналов в статьях типа «Перед лицом сезона», «Театр к 13-й годовщине Октября», «14-й год — год перелома», «Советская драматургия в реконструктивный период» («Советский театр»); «Драматургия на перевале», «Гостеатры отчитываются», «Искусство третьего года» («Рабочий и театр»). Эти темы: новая техника, социалистическое отношение к труду, ликвидация округов (Я. Боярский «Советская драматургия в реконструктивный период»); проблема о базисе и надстройке: какие сдвиги происходят в надстройке, т. е. в сознании человека, на основе коллективизации (Я. Боярский «Искусство третьего года»). В этом списке незатронутых тем неожиданной кажется последняя: ведь буквально в каждой современной пьесе идет речь об изменении психологии человека под положительным влиянием строительства социализма. Вероятно, критиков не устраивало не столько отсутствие темы «о ба-

зисе и надстройке» в современной драматургии, сколько ее освещение: изображение чудесного превращения того или иного «осколка прошлого» в сознательного строителя социализма часто было столь неправдоподобным, что ничего, кроме смеха, вызвать у зрителя или читателя не могло.

Неудивительно, что у классических театров были проблемы с современным репертуаром: хороших пьес с «тематикой реконструктивного периода» просто не было. Это, с необходимыми оговорками, и вынуждена признать критика — она говорит о появлении в театрах, «наряду с социально значимыми пьесами, приспособленческого репертуара»¹⁸. Та же театральная критика отмечает, что большинство пьес, которые ставились в театрах, написаны по одной из трех схем: «вредительская» («Человек с портфелем», «Выстрел», «Темп»), «индустриальная» («Темп», «Нефть») и «колхозная» («Диктатура», «Хлеб», «Ярость»). В некоторых пьесах эти «схемы» соединяются («Темп»). Особенно много пьес дала «вредительская» схема. Примеры их приводит М. Янковский в статье «Драматургия на перевале»: кроме названных выше, это «Огненный мост», «Воздушный пирог», «Инженер Мерц», «Бубус», «Рельсы гудят», «Луна слева». Обращение молодых советских драматургов к теме «вредительства» не удивительно — периодическая печать давала для нее богатый материал. Только крупных политических процессов над «вредителями» в 1928–1930 гг. было несколько: в угледобывающей промышленности («шахтинское дело»), в пищевой промышленности, во всей промышленности («промышленная партия»). А о единичных «вредительских» вылазках в разных областях строительства социализма и говорить не приходится — сообщениям о них «несть числа». Поэтому драматург, желающий быть современным, очень легко мог это сделать на избитой теме «вредительства» и найти материал для своей пьесы в газетах. Однако причину популярности «вредительской» тематики М. Янковский видит не в ее особой актуальности, а в драматургической простоте подобного сюжета: «“Вредительская схема” не случайно породила бесчисленное количество пьес. Внешняя, мелодраматическая сложность “вредительской” пьесы позволяет строить ее по старому канону, элементарно определив ее советское “место действия” и “индустриальную” счастливую развязку. Можно было бесконечно разнообразить фон спектакля — от этого только происходила перестановка слагаемых, сумма оставалась неизменной»¹⁹. И действительно, практически во всех пьесах этого времени основным событием и главной интригой сюжета является «вредительская» акция. М. Янковский характеризует схему «вредительского спектакля» так: «Мы строим, поднимаем производство, вредитель всяческих мастей нам мешает; мы учимся, как разглядеть его, мы уничтожаем его и тогда производство поднимаем». И делает вывод: «Проблема вредительства не снята с очереди, но уже политически неверно искать во вредительстве корень всех бед»²⁰.

Шаблонность, схематизм как результат неуклонного следования писателей за официальной пропагандой и требованием выполнять агитационно-пропагандистские задачи — основная черта драматургии этого периода. Кроме тех «схем», которые названы выше («вредительская», «индустриальная» и «колхозная»), пьесы с «тематикой реконструктивного периода», как правило, включали элементы еще одной «схемы», о чем кратко упоминалось выше. Условно назовем ее «идеологически-перестроечная», или «надстроечная» (на языке этого времени, опирающемся на терминологию Маркса, система идеологических

представлений называлась «надстройкой»). Практически в каждой из перечисленных пьес есть то, что критика требует от театра — показать нарождающиеся социалистические элементы в психике человека, изменение человека под воздействием «переделки действительности», влияние «базиса» на «надстройку». Расстановка героев в большинстве пьес — одна и та же: «своим» противопоставят «враги». При этом «свои» делятся на «уже своих» и «потенциально своих», а «враги» — на явных «вредителей» и «болото». Под оздоровительным воздействием участия в построении социализма «потенциально свои» преобразуются и из плохих становятся хорошими. «Вредители» всегда представлены одними и теми же группами населения: это старые инженеры, часто получившие образование за границей; бывшие «угнетатели», вроде бывшего городского; бывшие офицеры; иногда бывшие троцкисты; очень часто — священники и монахи. Финал таких пьес всегда оптимистический — пусть маленькая, но победа «своих»: победа над конкретной трудностью строительства, над «вредителями», над наследием прошлого в человеческом поведении. И дальнейший ход индустриализации или коллективизации — все более и более успешный. На примере пьес, наиболее популярных в сезонах 1929/30 и 1930/31 гг., посмотрим, что представляли собой драматургические сюжеты и конфликты этого времени. Неудивительно, что старым классическим театрам было не просто приспособиться к новому репертуару — некоторые коллизии в современных драмах до того нелепы, что просто смешны. Любопытно, что пьесы этого периода часто определялись как комедии («Выстрел», «Темп» и др.), хотя в их центре лежало трагическое событие, например самоубийство. Это обстоятельство тоже свидетельствует об общей оптимистической установке драматургии «реконструктивного периода».

Комедия А. Безыменского «Выстрел» — в числе наиболее характерных для этого времени. Ее основной сюжет строится по «вредительской» схеме. Действие в пьесе происходит на одном из малых участков индустриализации — в трамвайном парке, где комсомольская бригада борется за звание ударной и хочет досрочно отремонтировать трамвай. Этому пытаются помешать враги. Они организуют целый заговор и даже проводят тайные собрания, попасть на которые можно, только назвав пароль. Врагов несколько, и у каждого свои мотивы участия в заговоре: один (простой слесарь Горин) примкнул к заговору из-за денег; другой (бывший троцкист Пищалов) мстит за своего кумира; инженеры и техники (Брест, Звягинцев и Куклинский) просто вредят — без особой мотивации; главный враг — зав. трампарком Пришлецов — презирает народ и партию и жаждет власти над людьми. Вредительские действия заговорщиков пожалуй, самое смешное в этой комедии: чтобы помешать досрочной сдаче трамвая, враги подкладывают в его мотор бумажку, перекрывающую прохождение тока, в результате чего трамвай не едет, а комсомольцы на время посрамлены. Но бумажка в моторе не простая, а важная улика — часть плана заговорщиков. Когда ее нашли, заговор раскрыли. Однако еще до того один из членов комсомольской бригады с горя, что трамвай не едет, кончает жизнь самоубийством. «Упадочник», — спокойно и с укором констатируют товарищи-комсомольцы, обвиняя самоубийцу в дезертирстве. Раскрыла же вредительский заговор другая комсомолка, случайно попавшая на собрание «вредителей», потому что так же случайно правильно назвала пароль. В результате раскрытия загово-

ра ответственность за самоубийство комсомольца перекладывается на «вредителей», и самоубийство квалифицируется уже как убийство. Финал пьесы — бодрый и оптимистический. Комсомольцы уверены в постепенном изменении к лучшему мира и себя: «Старья и в нас немало. Мы, строя жизнь и мир, построим и себя». А враги, хотя в данной конкретной битве и побеждены, не исчезли из жизни окончательно, но переместились в другое место. Однако их наличие никого не пугает, только создает возможность для новых побед — этакая диалектическая предпосылка движения к социализму. Знаменательно, что об этой популярной в 1930 г. пьесе Безыменского существует весьма нелестный отзыв А. Платонова. В начале 1931 г., т. е. приблизительно в то же время, когда появилась «Шарманка», Платонов пишет статью «Великая Глухая», которая при жизни писателя не публиковалась. Появление именно таких произведений, как «Выстрел», и позволило Платонову назвать современную литературу Великой Глухой, ибо она не слышит живой жизни и оглушена либо «своим ложнопрофессиональным положением», либо «излишним оглашением»: «идеологическая оглашенность» привела автора «Выстрела» «к производству лживых звуков» и даже сделала его произведение «социально вредным»²¹. Горькие замечания Платонова о лживости «Выстрела» можно смело отнести почти ко всей драматургии этого периода.

Элементы «вредительской схемы» есть почти во всех пьесах на тему социалистического строительства. Так, в комедии Н. Погодина «Темп» действие происходит на строительстве Сталинградского тракторного завода («индустриальная схема»). Чтобы закончить строительство в срок, нужно развить темпы и увеличить их вдвое — таково мнение американского инженера Картера и некоторых инженеров завода. До сих пор показатель темпов на заводе был 60 (для сравнения: у англичан 80, немцев 100, у американцев 120). Собрание принимает решение довести темпы до 150. Против увеличения темпов выступает главный инженер завода Гончаров — спец, талантливый инженер, учился за границей, знает языки, но не верит в успех строительства и становится главным «вредителем». Гончаров всячески тормозит строительство: не дает задание Картеру, подговаривает других инженеров отказаться от темпов и, наконец, чтобы замедлить темпы, отдает «вредительский» приказ от имени другого инженера. Того судят и отправляют в Нарым, но через три месяца правда всплывает. Финал пьесы — победа рабочих (темпы выросли до 168 против запланированных 150) и итоговые слова начальника строительства Болдырева: «На шестой части суши в муках и радостях рождается социалистический мир»²².

Те же самые темы «реконструктивного периода» — индустриализация, «вредительство» и положительные процессы в «надстройке», т. е. сознании человека, — представлены и в пьесе Ник. Никитина «Линия огня». Место действия и главное событие пьесы — строительство энергетической установки. Основные группы персонажей — обычные для пьесы с такой тематикой: рабочие и строители-специалисты. Рабочие подразделяются на передовых индустриальных и отсталых «сезонников». В свою очередь, «сезонники» — это и опора «вредителей», и потенциальная среда для появления нового человека. В среде строителей-специалистов выделяется немецкий мастер Клейст (иностранец-специалист — реальность этого времени и постоянный литературный персонаж), несколько инженеров и технический руководитель стройки, инженер Бо-

галея, он же — главный «вредитель» (из «бывших» — помещик в прошлом). Богалея хочет взорвать котлы и навредить строительству. Его союзниками являются отсталые «сезонники» — рабочие из деревни: дед и Иван. Основные предпосылки «вредительства» в драматургии этого периода — или очень хорошее, лучше всего заграничное инженерное образование, или вера в Бога (герои-вредители всегда молятся, все время упоминают Бога, общаются с попами, монахами и странницами). Дед принадлежит к последней группе «вредителей». Еще один важный персонаж пьесы — бывшая беспризорница, а ныне рабочая Мурка. На Мурке лежит нагрузка другого штампа: она должна продемонстрировать, какие положительные изменения происходят в «надстройке» советского человека, участвующего в строительстве; из «дикой кошки» Мурка, как по маговению волшебной палочки, чудесно превращается в активного бойца социалистического строительства. Вначале Мурка — объект устремлений всех мужчин и со всеми заигрывающая девка. Она поддерживает деда, рассуждает о том, как будет жить с начальником строительства Виктором. Но узнает, что один из ее воздыхателей, Богалея, собирается взорвать котлы, и, не видя иной возможности предупредить катастрофу, подговаривает другого своего воздыхателя, Ивана, убить Богалея. После этого Мурка совершенно изменяется (это убийство становится для нее чем-то вроде крещения или рождения в новую жизнь), и ее даже оставляют на старом строительстве как наиболее надежного бойца, когда основная группа строителей уходит на новый объект. Линия огня (заглавный образ) — это постоянная борьба за победу социализма и, по мировоззрению этого времени, диалектическое условие его победы.

Среди театральных постановок 1930 г. неоднократно упоминается пьеса М. Шимкевича «Вьюга» — еще одно порождение «индустриальной схемы». Действие пьесы происходит в маленьком городе Тарантасе на реке Вьюга, где строится тарантасский комбинат. Группа строителей комбината (подразумевается — и нового мира) представлена инженерами: это прежде всего Воронов (главный строитель комбината), Рубахин и Вера Золкина. Комбинату и его строителям («новый мир») противопоставлен «мир уходящий», символом которого — тоже согласно некоему шаблону — является шарманка (что накладывает дополнительные смыслы и на заглавный образ платоновской пьесы). Шарманка играет за сценой как музыкальное воплощение старой жизни, ее лебединая песня, ее суть и душа. «Мир уходящий» представлен огромной армией врагов — целая энциклопедия темы «вредительства» в литературе этого времени. Это лавочник Сазонов, которому мешает государственная торговля; мельник Антипов, которого разорит строящийся на Вьюге комбинат; бывший кадровый офицер, переодетый монахом, по имени Ферапонт — основной идеолог и организатор «вредительства»; работающий на комбинате инженер Белосельский, который сотрудничает с врагами и берет у них деньги за мелкое вредительство на комбинате; разные женщины, придающие пикантность вредительским коллизиям. Так называемый Ферапонт формулирует стратегию и тактику «вредительства»: «Для них гораздо опаснее вредительство без громких фраз, изо дня в день, везде, во всем, опаснее, чем фейерверк для заграницы»²³. Следуя некоему негласному правилу в подаче образов «вредителей», Шимкевич делает своих «вредителей» верующими: все они постоянно упоминают Бога, молятся; Рыскалова, жена мельника Антипова, являющаяся и сестрой лавочника Сазонова, го-

ворит своему брату: «Молчи, бес церковный»; Ферапонт заявляет: «Церковь — наш плацдарм»²⁴. Задача всей этой многоликой армии «вредителей» — сломать плотину, повредить комбинату и остановить его строительство, а также опорочить или даже убить кого-нибудь из «строителей». Эту задачу они отчасти и решают: убивают инженера Веру Золкину, организуют дело против начальника строительства Воронова, ломают рычаги на плотине. Но финал пьесы не отступает от общепринятого канона — он обычный, победный, хотя и с признанием потерь: вредителей схватили, Воронова опорочить не удалось, поломка ликвидирована, но Вера мертва. «Для Вьюги путь открыт! — говорит один из героев. — Плотина наша...»

В ряде пьес в качестве сюжетообразующей выступает «колхозная схема». А на нее уже накладываются «вредительская» и «надстроечная» — неизменные составляющие драматургии этого времени, — а также схема «союзническая», утверждающая крепнувший союз города и деревни, рабочего класса и трудового крестьянства. К таким пьесам относятся прежде всего «Хлеб» В. Киршона, «Диктатура» И. Микитенко и «Ярость» Е. Яновского. На них мы и остановимся вкратце.

Основная тема драмы В. Киршона «Хлеб» — хлебозаготовки. Эту задачу в пьесе по очереди решают два коммуниста из города — Раевский и Михайлов, оба — участники Гражданской войны и бывшие фронтовые друзья. При этом Раевский — типичный потенциальный враг и «вредитель». Такая функция Раевского понятна с первых слов о нем: хотя Раевский и коммунист, и участник Гражданской войны, но в данный момент он профессор, вернувшийся из трехгодичной заграничной командировки. А секретарь окружкома партии Михайлов был и остался «своим». Первым посланный на хлебозаготовки, Раевский портит дело. Он резок, груб, требует от крестьян больше хлеба, чем ему было приказано заготовить. И в конце концов по результатам своей деятельности примыкает к «вредителям» — после его агитации крестьяне отказываются сдавать хлеб. Но образ «вредителя»-интеллигента Раевского — это некий мостик между «индустриальной» и «колхозной» схемами. «Колхозная» же пьеса роль «вредителей» всегда отводит кулакам, которые и свой хлеб прячут, и у крестьян скупают, чтобы те не сдали его государству. В советской драматургии этого периода в сговоре с кулаками обычно находятся священники или монахи. Есть эти категории героев и в пьесе Киршона: это основной держатель хлеба кулак Квасов и монашенка Мокрина. Эти двое все время молятся Богу, тем самым, по идеологической логике этого времени, подчеркивая свою принадлежность к стану врагов. Кулаки, как и полагается врагам, вооружаются и хотят убить уполномоченных. Испорченную Раевским ситуацию по сбору хлеба исправляет Михайлов. Он взвешен, рассудителен, и крестьяне готовы отдать ему хлеб. Финал пьесы — речь Михайлова, суть которой можно свести к фразе: «Михайлов не один, Михайловых много!»

Пьеса украинского автора И. Микитенко «Диктатура» — одна из самых востребованных театральными репертуарными планами: ею можно было закрыть многие позиции по требованиям к тематике реконструктивного периода. Основная тема пьесы — хлебозаготовки и коллективизация, побочная — ведущая роль пролетариата в строительстве социализма, плодотворность союза рабочего класса и трудового крестьянства. Позитивность этого союза утверждает

и название пьесы. Заглавная идея — важный идеологический стержень пьесы. Отрицательный рабочий Свистун отказывается сдать деньги на заем индустриализации, объясняя это так: «Моя диктатура!» Положительный рабочий Дударь возражает ему: «Диктатура — это строительство социализма, а не демагогия». Один из колеблющихся бедняков, Малоштан, все время задает вопрос: «Почему власть рабочих и крестьян, а диктатура пролетариата?» Дударь без колебаний разрешает и эти сомнения: «Потому что пролетариат вырывает крестьянина из когтей эксплуататоров и ведет к социализму».

Краткое содержание пьесы, действие которой происходит зимой 1929/30 г.: рабочий Дударь с Николаевского судостроительного завода им. Андре Марти посылается на работу в деревню для проведения хлебозаготовок и организации колхоза. В деревне он встречает организованное сопротивление кулачества. Кулакам сознательно помогает мелкобуржуазный националист Гусак и бессознательно — бедняк Малоштан. Показана ожесточенная классовая борьба, в которой сначала верх берут кулаки (дань требованию времени — изображать действительность в ее диалектическом развитии), но при поддержке беднячества, комсомольцев и партийного актива Дударю удается сломать сопротивление кулаков, провести хлебозаготовки в нужном объеме и даже с превышением и организовать коллектив. Под влиянием Дударя перерождается колебавшийся ранее бедняк Малоштан, который в конце пьесы падает жертвой классовой ненависти кулака Червы. Таков общий фон пьесы, на котором происходят отдельные события: социалистическое соревнование на заводе; собрания кулаков, пытающихся спрятать хлеб; тайное (ночью на кладбище) собрание противостоящих им комсомольцев; кулаки на могильных крестах (так проникли на собрание), подслушивающие комсомольцев, чтобы узнать, сколько хлеба должны сдать их Горбачи; приезд Дударя в деревню; выступление Дударя на общем деревенском собрании и т. д. В общем, борьба в деревне — «не на жизнь, а на смерть!»²⁵. Финал пьесы согласуется с драматургическим каноном этого времени: хлеб успешно собран, кулаки нейтрализованы, но есть и жертвы — кулаки убивают Малоштана. Образы «вредителей»-кулаков написаны тоже по установившемуся драматургическому канону: все они в союзе с Церковью и постоянно молятся. Еще одна особенность драматургии «реконструктивного периода» — «говорящие» имена персонажей: так, например, в «Диктатуре» отрицательный рабочий носит фамилию Свистун; крестьянин-бедняк — Малоштан; мелкобуржуазный националист — Гусак; деловая комсомолка-активистка — Оксана Небаба.

Пьеса Е. Яновского «Ярость» по основной сюжетобразующей схеме и деревенской тематике тоже является «колхозной». Сюжет пьесы — противоборство двух существующих в деревне коллективов (или колхозов), кулацкого и бедняцкого. Кулацкий организовал главный кулак деревни Баев; в свой колхоз он принимает только кулаков — вступительный пай высокий. В бедняцком коллективе — бывшие партизаны Марфа и ее муж, калека Семен, которому белые в Гражданскую отрезали язык и пальцы; их однополчанин Глоба, влюбленный в Марфу, которому Марфа отвечает взаимностью; комсомольцы, учительница. У обоих коллективов, кулацкого и бедняцкого, одна цель — получить трактор, который на деревню выделили только один. В этом они и состязаются. Для достижения своей цели кулаки-«вредители» пользуются неблагоприятными

методами: оклеветали Марфу (растратчица) и учительницу (шлюха), поймали и связали Глобу; лоббируют свои интересы в уездном комитете партии. Но правда о кулаках становится известна; сын Марфы и Семена, десятилетний Андрейка, сообщает эту правду в уездный комитет партии — ночью привозит спрятанное в валенке письмо (что любопытно, так как действие пьесы происходит летом: все сетуют на засуху, а подкулачники организуют крестный ход о дожде). В итоге трактор попадает в «правильный» коллектив — таков оптимистический финал пьесы. Главная любовная коллизия (Глоба любит Марфу, Марфа любит Глобу, но не может обидеть мужа-калеку, который стал после увечья как дитя) тоже разрешается благополучно: один из хулиганов убил Семена, и любящие смогли соединиться. Искусственными являются не только коллизии, но и язык пьесы. Вот образцы этого языка: «Я, вишь, антирес до трахтура имею. Слышно, получать его будете. Так вот вопрос, — кто им пользоваться могит?»²⁶; «Как же вы будете выбирать совет без трех первейших активников? <...> Как же против высказуетесь?»²⁷

Идейный (он же — диалектический) стержень пьесы — это борьба двух миров: умирающего старого и нарождающегося нового. Эта идея дополнительно озвучена в повторяющихся словах, звучащих как рефрен: «Бой идет!» Борьба — везде, это сущность переживаемого периода: в деревне — между кулачками и бедняцкими колхозами, между разными представителями одного коллектива, борьба за коллектив; в городе — между членами бюро укома, представляющими интересы разных коллективов. Каждый из миров имеет свое музыкальное выражение (и в этом тоже проявился один из драматургических штампов): для мира уходящего, как изображает его автор пьесы, — это колокольный звон и звуки хулиганских песен, а для нового строящегося мира — громкоговоритель. И еще одно «общее место» драматургии времени: мир уходящий получает дополнительную религиозную окраску — кулаки и подкулачники верят в Бога, постоянно его поминуют, молятся; свои собрания устраивают в церкви; организуют крестные ходы.

Таковы основные темы и сюжеты, а также схемы и шаблоны драматургии 1930 г. Ее приспособленческий характер — то, в чем осторожно обвиняли советскую драматургию даже современные критики, — виден невооруженным глазом. На фоне этих коллизий, а также требований, которые выдвигала партия по отношению к театру, по-особому воспринимается платоновская «Шарманка», ведь ее центральной темой являются преобразования, происходящие в «надстройке», т. е. в психике советского человека, под влиянием реальных процессов «строительства социализма» — то, освещения чего так ждали от драматургии «реконструктивного периода». Тема «надстройки» задается уже в зачине «Шарманки»: именно ее хочет закупить в СССР Стерветсен. Вот фрагмент одного из начальных диалогов пьесы: «Стерветсен. У вас организована государственная тишина, а сверху ее стоит... башня надлежащей души... Мюд. Это надстройка! <...> Стерветсен. Надстройка! Это дух движения в сердцевине граждан, теплота над ледовитым ландшафтом вашей бедности! Надстройка! Мы ее хотим купить в вашем царстве...»²⁸ И дальше в «Шарманке» смыкаются темы изменений в «надстройке» (преобразований, происходящих в душе советского человека) и «вредительства» (одна из самых обсуждаемых в периодической печати и популярных в драматургии): в сцене «испытания новых форм еды» (цен-

тральный эпизод пьесы) платоновские герои едят «вредителей» (иносказательный образ одного из стержней советской внутренней политики и идеологии) — и становятся «вредными». Так необычно и даже полемично по отношению к установившимся драматургическим шаблонам решает Платонов эту важную литературную проблему — показать изменения, которые происходят в душе современного человека.

В связи с темой о том, как меняются советские люди в процессе строительства социализма, следует сказать о пьесе А. Афиногенова «Страх», которая была написана в конце 1930 г. — то есть ровно в то же самое время, что и «Шарманка», и, как нам представляется, на ту же самую тему отрицательных изменений в «надстройке»: очевидно, актуальность этой проблемы видел не один Платонов. Многие реплики героев афиногеновской пьесы своей смелостью поражают, пожалуй, даже больше, чем платоновской: мысль о нравственном падении современного человека звучит здесь открытым текстом. Основное место действия пьесы — Институт физиологических стимулов. Одна из сотрудниц института, партийка Елена, предлагает организовать в нем лабораторию по изучению поведения современного человека. В согласии с официальной точкой зрения она убеждена: «Наша политика переделывает людей. Умирают чувства, которые считались врожденными... Исчезают зависть, ревность, злоба, страх... Растет коллективизм, энтузиазм, радость жизни — и мы помогаем росту этих новых стимулов»²⁹. Но реальные события пьесы и поведение ее героев противостоят этому утверждению. Это поведение характеризует научный руководитель Института Бородин, одновременно подытоживая и свои более широкие наблюдения над современным человеком (даем их в пересказе): «Что сделалось с людьми? Отказываются от родителей, учителей, наговаривают друг на друга. Люди разлагаются на глазах. Трупы отравляют воздух. Вскройте стимулы людского безумия!» Бородин соглашается на эксперимент, предложенный Еленой: «Мы организуем лабораторию людского поведения. Лаборатория докажет, что вся жизнь идет черт знает как, что мы в пропасть катимся»³⁰. Один из учеников Бородина, Герман, уточняет: «Наша лаборатория людского поведения докажет, что система советского управления людьми никуда не годится, не так ли?»³¹ В итоговом докладе Бородин говорит: «Мы исследовали стимулы поведения современного человека. Основной — страх. Восемьдесят процентов живут под страхом окрика или потери социальной опоры: крестьянин — насилия коллективизации, советский работник — непрерывных чисток, партийный работник боится обвинения в уклоне, научный работник — обвинения в идеализации, работник техники — обвинения во вредительстве. Мы живем в эпоху великого страха. <...> Мы все кролики»³². На этом фоне двусмысленно звучат слова Боброва о том, что создается другая порода людей. Естественно, возникает вопрос: чего же ждать от этой новой породы людей? И неважно, что в конце пьесы Бородин выступает с критикой своего доклада: после тюрьмы, которая последовала за его выступлением, ничего другого ему просто не остается. Правильные слова о том, что «люди разлагаются на глазах», страна «катится в пропасть», а «система советского управления людьми никуда не годится», прозвучали. Но самое интересное то, что, несмотря на неслыханную дерзость пьесы, в 1931 г. театры стали активно ее ставить. Существует даже рассказ о том, как своей смелостью пьеса Афиногенова вернула на сцену уже снятые «Дни Турбиных»:

когда в 1932 г. Сталин выслушал отчет Кагановича о просмотре им в Художественном театре пьесы Афиногенова «Страх», он сказал: «Если можно ставить “Страх”, то почему нельзя ставить “Дни Турбиных”?»³³ И отдал приказ о возвращении на сцену булгаковской пьесы.

Но вернемся к 1930 г. и к ситуации в театре. Надо все-таки отдать должное современникам А. Платонова — некоторые из них допускали и смелую мысль, не укладывающуюся в общепринятые схемы; и высмеивание тенденций современной драматургии; и весьма едкие шутки в адрес тем «реконструктивного» периода. В связи с этим особого внимания заслуживает репертуар сатирических театров и эстрада. Основной объект сатирической мысли — быт, бюрократы, мещанство, проявления негативного отношения к работе (халтура и пр.). От советской сатиры критика требует одного: чтобы эта сатира была дружелюбной, всеми своими корнями уходящей в творческое дело пролетариата³⁴. Таков «Табун знаменитостей» Е. Рындина — пьеса, которую в 1930 г. много ставят сатирические театры, в том числе ленинградский Театр комсомольской сатиры. Но не все авторы и не всегда следуют этому требованию: в отдельных пьесах, видимо, бывали, хотя и редкие, выходы в область политики. Так, в периодике упоминаются спектакли театра Сатиры (Ленинград) «Где зарыта собака» (классифицирован как среднее между политической сатирой и пародией на колхозные пьесы, в основном на пьесу «Ярость») и «Мой дом» (объект сатиры — дома коммуны; финал пьесы в критике назван вредительским, т. к. члены коммуны показаны голодающими). С последним спектаклем «Шарманка», которая сначала определялась как комедия, имеет точки соприкосновения: ее исходная сюжетная схема — тоже дом, или «теремок»; роль дома выполняет кооператив, в который приходят разные люди, при этом звучат типичные для «Теремка» вопросы: ты кто? а что ты умеешь делать? а можно у вас остаться? В процессе работы над пьесой Платонов изменил ее замысел, но зная финал сказки, мы можем предположить и то, какая участь готовилась в первоначальном авторском замысле этому теремку-кооперативу.

Характеризуя проявления независимости в театральной жизни 1930 г., нельзя забывать, что в Ленинграде существовал театр пародии «Кривое зеркало» — его часто упоминает ленинградский журнал «Рабочий и театр», как правило в критическом плане. Театр возник в 1908 г., в 20-е годы возобновил свою деятельность. С самого основания «Кривого зеркала» его задачей была критика пошлости в театре. Эта же задача стояла перед театром и на рубеже 1920–1930-х гг. Вот названия некоторых пьес, которые шли в 1920-е годы в «Кривом зеркале»: «Вернись, я все прошу!», «Сукины дети», «Любовь Аржаная». Пошлости и фальши в театре в 1930 г. было много — к одной пародии «Кривого зеркала» мы еще вернемся. И наконец, не была абсолютно ручной и эстрада. Много опасений у поборников культурной революции вызывает музыка³⁵ («фокстротчина» и «цыганщина») — та форма «надстройки», которая удалена от материального «базиса»³⁶, в чем заключалась ее особая опасность. Немало претензий предъявляют театральные журналы и представителям такого эстрадного жанра, как конферансье. В это время профессия конферансье была распространена — конферансье, как правило, вели все концерты, в том числе и в домах отдыха, связывая эстрадные номера своими репликами и выступлениями. Тут они могли импровизировать, позволяя себе шутки и в адрес тем «реконст-

руктивного периода». Некоторые из этих шуток, в качестве объекта критики, попадали и на страницы журналов. Так, например, одной из актуальных проблем жизни в 1930 г. была отмена общих выходных дней (воскресенья) и переход предприятий на непрерывную трудовую неделю, в просторечье — «на непрерывку». Эту кампанию, как и прочие, театр должен был рекламировать. Те же самые задачи ложились и на конференсье. Журнал «Рабочий и театр» с возмущением пишет о плоских и вредных шутках вообще всех конференсье и о конференсье в одном доме отдыха. Этот конференсье, критикуя меню местной столовой, позволил себе пошутить так: «Манная каша перешла на непрерывку».

При описании театральной жизни 1930 г. нужно остановиться и на внутреннем противостоянии, даже борьбе между некоторыми театрами, основная линия которой проходит между ТРАМОм и МХАТОм. Эту борьбу предопределили и противоположность творческих установок названных театров, и характерный для эпохи дух соперничества и агрессивного самоутверждения. Основанный Станиславским и Немировичем-Данченко МХТ придерживался своих творческих принципов и после революции. Это был театр по преимуществу литературный, предъявлявший высокие требования к качеству пьес. Свою задачу театр видел в «воспроизведении правды во всей ее жизненной полноте, житейской точности, борьбе с “театральностью” и игрой актеров»³⁷, в «натуралистической правде быта и натуралистической психологии»³⁸. Театр рабочей молодежи (ТРАМ) рождается в Ленинграде из комсомольского драмкружка (1922); театром становится в 1925 г. Очень быстро у ТРАМа появляется много театральных площадок как в Ленинграде, так и в Москве. С самого начала ТРАМ был задуман как агитпроп комсомола; публицистическое начало остается ведущим принципом этого театра, агитационным задачам подчинялась и работа актеров с ее подчеркнутой «театральностью» и «игрой»; театральную технику ТРАМа отличала усложненность. Один из руководителей театра, Адриан Пиотровский, становится и его главным идеологом. ТРАМ начинает претендовать на ведущую роль в театральной жизни, на приоритет в выражении интересов пролетариата. Основная линия размежевания со старыми классическими театрами, и прежде всего МХАТОм, к которому ТРАМ все время цепляется, — это вопрос, какой театр больше отвечает задачам современности, психологический (МХАТ) или публицистический (ТРАМ); что больше нужно современному театру, романтизм (ТРАМ) или «ползучий реализм» (МХАТ)? У ТРАМа есть союзники — так называемый революционный блок театров: ТРАМ, Пролеткульт, Красный, Дом деревенского театра. Все они — сторонники публицистических задач искусства и публицистического метода в театре; все они считают, что главная опасность для театра — необуржуазные течения, говорят о крахе психологизма в современном театре.

Противостояние между МХАТОм и ТРАМОм выражается в оппозиции: играть «по МХАТу» или играть «по ТРАМу». Анализируя характерный для ТРАМа спектакль «Плавятся дни», С. Подольский декларирует различия творческих установок МХАТа и ТРАМа так: «В спектакле “Плавятся дни” ТРАМ решительно и навсегда отказался от традиций и приемов старого буржуазного театра, наиболее ярко воплощенных в системе МХАТа. У МХАТа вся практика сценического действия строилась на так называемом “сквозном действии”. “Сквозное действие” определяет один какой-нибудь психологический план

игры. <...> ТРАМ иными глазами смотрит на мир. Он хочет раскрыть процесс становления характера, события, конфликта. Он видит не застывший порядок вещей, а процессы изменения этих вещей и взаимоотношения их. Он знает, что в нашу напряженную эпоху переделки экономики, культуры, всей жизни и человека в ней нет ничего определенного, застывшего, установившегося. Он видит сложность, противоречивость, многосвязность и взаимопроникновение процессов. Так понимая действительность, относясь к ней как активный участник практической борьбы за переделку этой действительности, ТРАМ ищет новых путей, приемов, методов, чтобы воплотить в систему сценических образов диалектически изменяющуюся действительность. В «Плавятся дни» как раз и были впервые развернуты принципы такого построения спектакля»³⁹.

Статья Подольского явилась откликом на многочисленные обвинения ТРАМа в формализме, которые были совсем не бесосновательными. Все новаторство ТРАМа и примыкающих к нему театров действительно относилось к области формы и часто объяснялось слабостью драматургов. Драматургическую форму своего театра идеологи трамбовского движения называли единственной адекватной новому диалектически развивающемуся содержанию. Новизна трамбовских постановок, которые должны были отразить диалектическое содержание революционной действительности, состояла в следующем: действие в них было не прямолинейное, развертывающееся от завязки к развязке, а многослойное, разорванное; оно делилось не на акты, а на «круги»; от актера требовалось играть не характер, не образ, а отношение к нему. Склонность к усложненной театральной технике отличает и другие революционные театры, в постановках которых вместо привычных действий было по 10–20 картин. Автор одной из статей о современном театре, С. Полоцкий, в статье «Легкий хлеб», опубликованной в газете «Советский автор» и раскритикованной в журнале «Рабочий и театр»⁴⁰, такое «новаторство» объясняет неумением современных драматургов построить сюжет и компенсирующих это неумение усложнением театральной техники.

Основная «линия огня» театральной жизни 1930 г. проходит по вопросу о творческом методе театра: на страницах ведущих театральных журналов объявлена дискуссия по этой непростой проблеме. Пик дискуссии приходится как раз на 1930–1931 гг.: «Проблемы творческого метода, волнующие сейчас литературу и драматургию — вплотную поставлены и перед театром»⁴¹. Своим ведущим методом театр, вслед за литературой, безоговорочно признает диалектико-материалистический, что в самом общем виде означает: изображать действительность в ее диалектическом развитии. Но как это реализовать на практике? Все знают законы диалектики, сформулированные идеалистом Гегелем и переложенные для материализма Энгельсом, все помнят основные понятия диалектики: «движение», «единство и борьба противоположностей», «переход количества в качество», «отрицание отрицаний». Авторы, пишущие на тему диалектико-материалистического метода, постоянно жонглируют этими понятиями и цитируют Гегеля с Энгельсом. Драматурги стараются идти в ногу со временем и писать в согласии с требованиями метода, при этом наиболее легко дается им отражение одного закона диалектики — «борьба противоположностей». Такими «противоположностями» в пьесах конца 1920-х гг. становятся кулаки и колхоз-

ники, представители враждебных классов и передовые рабочие, которые пребывают в состоянии постоянной борьбы. Подобное применение материально-диалектического метода в драматургии даже позволило автору одной критической статьи, едко названной «С Энгельсом помолимся», вспомнить вузовский анекдот на тему, что такое диалектика: «Диалектика — это когда дерутся, — ответил один конфузливый рабфаковец на экзамене»⁴². Так вот такой «диалектики» в наиболее типичных для 1930 г. пьесах, как мы показали выше, много — дерутся там постоянно.

Но вернемся к противостоянию ТРАМа и МХАТа: давние бодания этих театров постепенно входят в рамки дискуссии о творческом методе. Более того, глава ТРАМа Адриан Пиотровский, по откликам в театральной печати, ведет себя «на правах заведующего диалектическим методом на театре»⁴³. Об экспериментах Пиотровского пишут с иронией: «новая школа диалектики Пиотровского», «он возглавляет бунт против догматического театра, пляшет на развалинах МХАТа», при этом диалектика для Пиотровского — «это только становление противоположностей, борьба сил, игра в черное и белое»⁴⁴. Поиски трамовской драматургии, как мы уже писали выше, идут в основном в области формы: Пиотровский хочет ставить не пьесы, а «диалектические представления», которые делятся не на акты, а на «круги» (вполне диалектическое понятие); этих «кругов» — много; как результат — наплывы, многоплановость действия. Сторонники ТРАМа подают его эксперименты в положительном свете (процитированная выше статья Подольского «Трамовские формалисты»). Но наиболее распространенная точка зрения на поиски ТРАМа в области применения диалектико-материалистического метода в театре звучит приговором: формализм и механистичность⁴⁵. В связи с обзором споров вокруг трамовских экспериментов можно сказать об одной пародии театра «Кривое зеркало» на применение диалектико-материалистического метода в театре. Об этой пародии пишет Рафаилович в уже упомянутой нами статье «С Энгельсом помолимся»: «Полуянов в “Кривом зеркале” вытанцовывает два образа: он наполовину танцор, наполовину балерина. Полуянов пляшет в двух ипостасях. Он един в двух образах. Он противоречит себе. И все же...»⁴⁶ Так «Кривое зеркало» спародировало механистическое отражение в театре одного из законов диалектики — единство и борьба противоположностей.

Еще одна специфика театра вызывает брожение умов — применение диалектико-материалистического метода к игре актера: что, в соответствии с этим методом, должен играть актер? И здесь тоже отличился Пиотровский. Он заявляет: актерский метод ТРАМа стремится быть диалектико-материалистическим. Это значит, что искусство понимается ТРАМом как единство противоположностей, единство отображения действительности и воздействия на нее. Актер одновременно и изображает действительность, и играет отношение к этой действительности: не актер, а трамовский исполнитель (понятие вводит Чичеров, один из руководителей ТРАМа). Это заявление руководителей ТРАМа провоцирует самую активную полемику. По вопросу о возможности играть «отношение к действительности» А. Афиногенов, один из лучших драматургов этого времени, в большой статье «Творческий метод театра», которая и открыла дискуссию, твердо утверждает: нельзя играть идею, логическое понятие — и приводит пример неудачных попыток играть идею: в «Синей блузе» пром-

финплан — здоровенный детина; соцсоревнование — юная танцовка в красном платочке⁴⁷.

Дискуссия о диалектическом методе в литературе вообще и в драматургии в частности не могла пройти мимо Андрея Платонова — слишком много уделялось этому внимания в литературной среде и на страницах печати. Шутки на темы диалектики прямым текстом появятся и в рассказе «Отмежевавшийся Маркар» (1930), и в «Ювенильном море» (повесть написана в конце 1931 г., т. е. немного позже «Шарманки»). В «Шарманке» же нет ни открытого обращения к теме, ни типичных для драматургии этого периода диалектических «драк» противоположных групп людей. Но, как нам кажется, одна особенность повествовательной манеры писателя Платонова могла сформироваться под воздействием споров о диалектическом методе — это подвижный смысловой компонент его языка и образов, умение видеть разные стороны волнующей проблемы, писать не об одном, а сразу о многом. Произведения Платонова этого периода («Котлован», «Шарманка») поражают прежде всего плотностью содержания, разнообразием векторов каждого отдельного образа. В качестве примера можно привести хотя бы тему пищи в «Шарманке»: здесь есть одновременно и реальное положение вещей в области питания, и литературная пародия, и иносказательное изображение современной политики, и воспоминания писателя о своих юношеских высказываниях на соответствующую тему, и прогнозы на будущее⁴⁸. Чтобы было понятно, как связана такая особенность платоновского текста с дискуссиями о творческом методе, приведем цитату из статьи Афиногенова «Творческий метод театра»: «Диалектический метод обязывает нас к изучению явлений в их движении, при котором индивидуальные векторы то и дело смещаются, обнаруживая новые свойства, новые стороны предмета, невидимые с неподвижным индивидуальным вектором»⁴⁹. Случайно или нет, но «Шарманка» отвечает этому требованию к диалектическому методу в драматургии.

¹ Советский театр. 1930. № 9–10. С. 1.

² Там же.

³ Там же. С. 2.

⁴ Марков П. Задачи МХТ // Советский театр. 1930. № 13–16. С. 28.

⁵ Борьба с прорывами продолжается // Рабочий и театр. 1930. № 54–55. Б/п.

⁶ Подольский С. Трамбовские формалисты // Советский театр. 1930. № 11–12. С. 21.

⁷ Не кампания, а система [редакционная статья] // Рабочий и театр. 1930. № 52–53.

⁸ Там же.

⁹ Авлов Гр. На фронте самодеятельного искусства // Рабочий и театр. 1930. № 37. С. 2.

¹⁰ Блюменфельд В. Рапорт московских агитбригад // Там же. 1930. № 41.

¹¹ Сотников Н. Фронт массового искусства // Там же. 1930. № 41.

¹² Боярский Я. Советская драматургия в реконструктивный период // Советский театр. 1930. № 13–16. С. 11.

¹³ 14-й год — год перелома (передовая) // Там же. 1930. № 13–16. С. 1.

¹⁴ Вьюга // Там же. 1930. № 8. Подпись: Н. О.

¹⁵ Марков П. Задачи МХТ // Там же. 1930. № 13–16. С. 47.

¹⁶ БДТ в предстоящем сезоне // Рабочий и театр. 1930. № 39. Б/п.

¹⁷ Гостеатры отчитываются // Там же. 1930. № 39. Подпись: Н.

- ¹⁸ Коллегия Наркомпрса о репертуаре гостеатров // Советский театр. 1930. № 13–16. С. 7.
- ¹⁹ Янковский М. Драматургия на перевале // Рабочий и театр. 1930. № 39. С. 2.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Платонов А. Великая Глухая / публикация и примечания Н. Корниенко // Андрей Платонов: мир творчества. М., 1994. С. 290.
- ²² Погодин Ник. Темп // Погодин Н. Собр. драматич. произв.: в 5 т. Т. 1. М., 1960. С. 102.
- ²³ Шимкевич Мих. Вьюга. М., 1931. С. 95.
- ²⁴ Там же. С. 92.
- ²⁵ Микитенко И. Диктатура. М., 1931. С. 37.
- ²⁶ Яновский Е. Ярость. М., 1931. С. 74.
- ²⁷ Там же. С. 112.
- ²⁸ Платонов А. Шарманка // Платонов А. Ноев ковчег. С. 65.
- ²⁹ Афиногенов А. Страх. Л., 1931. С. 31.
- ³⁰ Там же.
- ³¹ Там же.
- ³² Там же. С. 33.
- ³³ Любимов Н. Неувядаемый цвет: книга воспоминаний. Т. 1. М., 2000. С. 243.
- ³⁴ Бродерсен Ю. Легализация приспособленчества // Рабочий и театр. 1930. № 54–55.
- ³⁵ См., напр., ст.: Ледогоров И. Против оппортунизма и детской болезни левизны в музыке // Советский театр. 1930. № 11–12.
- ³⁶ Ледогоров И. Музыка за 13 лет (К проблематике музыкального творчества) // Советский театр. 1930. № 13–16.
- ³⁷ О МХТ см.: Тальников Д. На переломе: 1928–1933 (Глава из книги «Бумажная луна») // ОР РГБ, ф. 487, ед. хр. 5, л. 17.
- ³⁸ Там же. Л. 20.
- ³⁹ Подольский С. Трамбовские формалисты // Советский театр. 1930. № 11–12. С. 21.
- ⁴⁰ Рыцари «диалектических откровений» [редакционная статья] // Рабочий и театр. 1930. № 54–55. С. 2.
- ⁴¹ Перед лицом сезона (редакционная статья) // Советский театр. 1930. № 11–12. С. 1.
- ⁴² Рафаилович В. С Энгельсом помолимся // Рабочий и театр. 1930. № 54–55. С. 4.
- ⁴³ Там же.
- ⁴⁴ Там же.
- ⁴⁵ Глебов Ан. На фронте драматургии // Советский театр. 1930. № 13–16. С. 39–40.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Афиногенов А. Творческий метод театра // Там же. 1930. № 13–16. С. 22.
- ⁴⁸ Подробнее об этом см.: Дужина Н. «Действующие люди» (Проблемы текстологии пьесы «Шарманка») // «Страна философов» Андрея Платонова... Вып. 5. М., 2000.
- ⁴⁹ Афиногенов А. Творческий метод театра // Советский театр. 1930. № 11–12. С. 10.

Василика Ставропулу (Афины)

ЕВРОПЕЙСКИЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ КОНТЕКСТЫ В ПЬЕСАХ А. ПЛАТОНОВА

1. Тернистые пути двоих

Предлагаемая статья — это попытка обозначить радиус-вектор Платонова-драматурга. Пьесы он писал с 1928 г. до конца жизни. Это период историко-географических свершений и передела европейского пространства. Передел границ имел четкую направленность с Запада на Восток, а также из метрополии на периферию. Молодой Платонов был свидетелем планетарных (С. Семенова), эпохальных событий, что не могло не сказаться на менталитете писателя. Включенность в историю — это общее положение пьес Платонова. «Человек и есть эта вот историческая ситуация, если можно так сказать, а ситуация — это всегда *мотив*, и для человека дано только выбирать между подлинным и искаженным, превращенным мотивом, *не* между мотивом и выключенностью из истории» (М. Хайдеггер)¹.

Историко-географический дискурс меньше интересовал поэтов и драматургов старшего поколения. В пьесах символистов рассматривается конфликт «отцов и детей», отношения «двух полов», часто в экзотических декорациях, к примеру, в Африке и на Красном море у акмеиста Гумилева (пьесы «Дон Жуан в Египте», 1912 и «Дитя Аллаха», 1917). Вне подобного радиус-вектора существуют уже экспрессионистская пьеса Л. Андреева «Царь Голод» (1908) и пьеса А. Блока «Король на площади» (1906). Социальная история Новейшего времени начинает читаться драматургами как геополитический конфликт, где сокрушительен «цивилизационный шок». Таковы объединяющие страну Конфуция с мировыми просторами западного экономиста экспрессионистские «Кантос», написанные для западноевропейского читателя: «КАНТОС LII–LXXI. Китай — Джон Адамс» (1940) Э. Паунда².

Первое следствие, касающееся лирики театра, было ее сужение, смещение. В виду этих обстоятельств акцент пьес

(Платонов также дебютировал как поэт) сместился; судьба диады — двоих у Платонова под грохот катастроф зачастую обреченно и искаженно выпадает из лирического образа: в одном из ранних вариантов «14 Красных избушек» Суенита представлена как мать двадцати детей. (О какой лирике тут можно говорить!) В новой редакции ее судьба выглядит как неудача в любви, к тому же у нее рождается только один ребенок, который впоследствии умирает от голода. Но «путь», «дорога» диады выпадает из лирического контекста, чтобы вернуться к нему с приобретенным живым *историческим* опытом. «Судьба — дорога — путь» с не меньшей правдивостью, подвижностью персонажей и психологическим реализмом передается через судьбу супругов Крашениных из «Высокого напряжения». Местом действия пьесы является закрытое помещение — завод, а время определяется как «обезличка». Супруги Крашенины не могут даже встретиться. Вопрос-реплика Крашенина: «Иль я для тебя обезличкой стал?» носит такой же лирический тон (их в пьесе еще много), как и реплика Жмякова: «Наша печаль превратится в звуки, а звуки рассеются...» В истории — пути двоих — не состоится продолжения романа с городом. Для Суениты и Марьи Ивановны Башмаковой трагический финал обозначен гибелью младенцев. Подобные сцены вполне могли бы разыграться под агитирующими деторождение плакатами: «Счастливые родятся под советской звездой!» (1936)³.

Суенита (поднимая своего ребенка). Егор, нам нечего класть... Давай положим своего сына — он все равно ведь мертвый, а наука говорит — мертвые не чувствуют ничего.

Хоз (про себя). Бога нет даже в воспоминании.

Суенита. Клади его, Егор. Он был такой вкусный. Я его любила целовать, когда он засыпал у меня в руках. *(Целует ребенка.)*

Нерадужный *исторический* опыт имеет в пьесах «черновой вариант». Однотипная с судьбой этой диады—двоих, появляется явно провальная (бездетная), гротескная пара европейцев. Это Хоз — Интергом и Стерветсен — Сирена (инвариант североамериканский: Шоп — Ева). Вспоминая классиков, мы понимаем *исторический* акцент этой поэтики, вышедшей из комедии нравов и через анекдот ставшей на этот *исторический* путь. Вспомним, что в пушкинской сказке «Руслан и Людмила» есть персонажи-соперники — чужеземные Рогдай, Ратмир и Фарлаф, которые тоже едут по стране, но едут как-то смехотворно.

Путешествие по дорогам России имеет давнюю историю. Оно начинается с заметок де Кюстина «Россия в 1839 году», Т. Готье «Путешествия в Россию» (1867) и продолжается у М. Крлежа «Поездки в Россию. 1925». На этой дороге, о которой много сказано в летописях и отечественной классике, обязательно встречаются чужие народы и дикие нравы.

Примечательно, что иноземцы, несущие свою цивилизацию, не могут у Платонова освоиться в российском пространстве. В драмах Платонова они не то излишне усердствуют, не то юродствуют и терпят фиаско. Голливуд использует другой вариант сценария: дикарская страна, чужая и примитивная, колонизируется вездесущими персонажами, такими перпетуум-мобиле. «Кукольное», «пустое», «автоматическое»⁴ иностранцев Платонова соединяет их с персонажами, у которых не обязательно злая, но обязательно не подлинная перпетуум-мобиле природа. Пьесы, таким образом, — это голливудская комедия наоборот.

Включенность в историю — это *modus vivendi* — жизненный образ персонажей. Одинаковый для всех образ новых людей, испытавших сильный цивилизационный шок. Как «теплый дождь» и «травы на родине», наступает героев шок, он коснется всех — и найдет место в названии поселений, колхозов, советских республик, как это видно, например, в названии «14 Красных избушек». Однако по ходу действия территория начинает обживаться:

Суенита (тихо поет):

Трава на свете теплее стала.
И дождь над родиной идет,
Далек от сердца товарищ Сталин, —
Его Аляйля в колхозе ждет.

Антон. У нас есть наличие государственной связи снизу доверху — через край, район и правление колхоза, — здесь я заменяю тебе все высшее руководство: мучайся без скуки!

Жизненный провал в театре и литературе экспрессионизма изображается как символическая тюрьма или яма, как топтание на месте: эта фрейдистская, искаженная, чуждая история. В романе Кафки «Замок» (1924) застрявший, осевший *около* землемер К. остро переживает свое пленение и рабство в Деревне, где он сидит, *будто* в тюрьме. Свою чуждость, неосвоенность, необходимость, неуютность он ощущает *как в страшном сне*. Любовь ему видится как выплеснутые наружу звериные, примитивные стороны жизни Деревни. Являясь «гостем», землемер К. «приковывается» в низменной любви своей к служанке Фриде (!), что никак не может способствовать его освобождению. Странная привязь к чужому месту превращает персонаж в некоего подопытного пациента. «Бездомность» и экспрессионистская «неуютность», его состояние вне себя напоминает психоаналитический метод, где человек проваливается в мир собственных сновидений. «Введение в психоанализ» — это оттиск, сделанный Фрейдом в преддверии эпохальных событий с венского среднего класса.

Пространство обретает другие — более агрессивные — координаты, когда после освобождения Суениты в плетеном кузове обнаружено мертвое тело европейской гостьи Интергом («14 Красных избушек»). Суенита находится *как будто в страшном сне*, но она освобождается от этого кошмарного сна, как это и было задумано автором. Как во сне или в сказке, этот элемент черной комедии входит в жизнь, «осевшую» в центре эпохальных событий. Вместо Суениты появляется другой персонаж, которым пожертвовать не жалко.

Гармалов. Тут женщина какая-то лежит — вся красавица. Это буржуйка чья-то! Ее за шею задушили — ей горло сломали.

Хоз. Бросьте ее в море в этой плетеной тюрьме. Вы много рыбы поймаете на ее тело.

2. «И я, как жил, в земле чужой, умру рабом и сиротой»

Этот способ избавиться, отторгнуть, свалить все самое плохое, что может с нами происходить, на злой дух, плохой сон, на чужих людей — «не своих», известен еще по античной драме. Географическое Каспийское море является местом действия космополитических «14 Красных избушек». Авангардно-сюр-

реалистическая и новая драма экспрессионизма также касалась темы «отцов и детей» и «отношения полов» с резким агрессивно фрейдистским циклом (Витрак, Луначарский, Виткевич). Европейцы наделены всеми качествами космополитизма; они убежденные безбожники — знают идею экономической теории марксизма: «Вы обрадуете всю пан-Европу, если отпустите нам горячий дух из вашей государственной надстройки», — говорит Стерветсен. Европейцы Платонова несут весь культурный багаж старого континента, в том числе и фрейдистский комплекс (инвариант Электры дочь—отец).

На историческую землю «14 Красных избушек» прибывают перпетуум-мобиле современности — столетний Хоз и его 21-летняя спутница Интергом. Командированная «во весь Советский Союз — искать древние страшные силы против революции, а сил нет, я искала, устала, не нашла», Интергом хочет, но никак не может остановиться. В «Прометее» перпетуум-мобиле — это гонимая оводом «телка» Ио. Античный театр всегда был сосредоточен на подобных лицах: не иностранцев, постояльцев, гостей, а *других* по духу, «чужих», экзистенциально испытывающих страх и ужас — Гекубе, Медее, Персах. Они олицетворяли собою все самое страшное, что могло случиться с подобными персонажами в новом геополитическом пространстве. Но вскоре эти имена захваченных в плен и поработенных стали своими, ассимилировались — уж слишком их судьбы были похожими, сходными с судьбами автохтонов, попавших в чужбину.

Герой «Мцыри» упоминает этот *злой дух* прометеевский. Девизом «чужих», и мы знаем, что у Платонова физическое и трансцендентное совпадают, может стать признание романтического героя Лермонтова «Мцыри». Когда в трехдневных скитаниях он вырвался на свободу, встретил грузинку, «полон тайнами любви», его мысли смутились, и он больше ничего не помнил, провалившись в сон. Лейтмотивом этого, в небо смотрящего существа, как для всех героев трагедий, могли быть слова песни из Еврипида: «...к берегам / Унесена Тавриды. / Как здесь я живу / В печальных садах, / У чуждого лютого моря»⁵. Эта метамифология обрамляет образ человеческого у греков как «Бога съедания» или русского «человекобожия», «не имеющего родных, близких» Мцыри (*грузин*. «пришелец», «чужеземный», «монах»). По это опыт через уничтожение, прошедшего через эволюцию, брошенного из метрополиса в колонию.

3. От трагедии к комедии

Нулимбатуйя, нулимбатуйя,

Аляйля бедная моя.

Увенкувейра фимулумайла —

Аляйля халма сарвайджа!

«14 Красных избушек»

Мир драмы Платонова координирован с Запада на Восток, из метрополии на периферию⁶. Персонажи одолевают, обживают, осваивают путь—дорогу. Это обстоятельство не позволит действующим лицам, а в пьесах Платонова это, главным образом, девушки, оторваться от бытового, доморощенного, земного существования, чтобы унести ввысь. Платонов «приковывает» своих героев к новой действительности.

По своему амплуа ближе всего к женским образам Платонова стоит эмансипированная героиня лирической драмы Аполлинера⁷. В отличие от образа *Фосфорической женщины* Маяковского, которая родом из будущего («Клоп»), Тереза живет *здесь и сейчас*, к тому же она полна планов и потенциальных детей, она «плодотворная». Тереза — замужняя особа, но еще молодая, только собирающаяся рожать. Рассказывая фантастическую историю, Аполлинер бывает удивительно прозаическим. Удивительно потому, что, в первую очередь, он великий поэт. «Груды Тиресия» (1917) были написаны в конце Первой мировой войны, когда население Франции заметно сократилось и стал актуальным призыв властей повышать рождаемость, в том числе обсуждалась перспектива деторождения обоими полами. Местному жандарму этой лирической и грустной буффонады выпадает честь награждения отцовства (фейерверки, воздушные шары, мячи вместо динамита раздавались по случаю рождения — аж 40050! — детей у суррогатного мужа Терезы). Аполлинер создает по всем правилам жанра комедию со счастливым финалом. Окрестив себя античным Тиресием, воспользовавшись социальным равенством, сценической игрой и случаем смены ролей, Тереза делает головокружительную карьеру генерала и депутата.

Мода, которой следуют авангардистские девы Платонова, и образ современности делают их новыми лирическими героями эпохи. Новая социальная история создается в театральных хрониках времени, представителями которого являются новая Марья Ивановна, Мюд, эмансипированная Суенита.

Странник. Да пришел осмотреть ваши достижения. Сказывают, здесь мужики женщинами стали.

Ащеулов. Это им показалось.

Странник. И верно. Вы на баб не похожи... А она вон вылитая баба. Может, она баба и есть?

Марья Ивановна. Я не баба, я — атаман.

Особое, формирующее 1920-е гг. «авангардное состояние» придает женским образам Платонова искреннюю целеустремленность и в то же время делает персонажей сложными и характерными. Юродивый повести «Впрок» встревожен эксцентричным положением Неба: «Он заголил богу рядом, как юбку, пошарил по его груди, и свет засиял. — У тебя зажимы на батарее ослабли, — тихо сообщил Григорий богу». Здесь видится явная параллель со жрицей «Грудей Тиресия»: при появлении перед целомудренными занзибарскими гражданами ее «голова освещена электрической лампочкой».

Нередко отдельные фразы, мизансцены Платонова продиктованы «прозой жизни», являясь как бы «энциклопедией» быта старых русских провинциальных городов. Реплики выступают из публицистического контекста. Из устного текста произошли эпизоды судопроизводства «Дураков на периферии». Это ради «красного словца» анекдотическое восстановление естественного порядка демонстрирует явка крестьянина «с жалобой» на налогообложение, когда персонаж находится еще в области спонтанного и *устного* восстановления порядка вещей, *справедливости ради* («Я, вишь, шесть кустов крыжовника посадил, а седьмой самотеком вырос»). Фразы таких персонажей, как сбитенщик, торговка, регламентируются не драмой, а устной жизнью. Устный тон этой первой, но

не дилетантской, аргументированной, пожалуй, наиболее драматургически насыщенной пьесы Платонова, родом из области, что «от Москвы лежит в пятистах верстах, революция шла сюда пешим шагом» («Город Градов»). Местами понять пьесу можно только через героев прозы, персонажей повестей «Город Градов» и «Впрок».

Выражение «Советизация как начало гармонизации вселенной» и, в целом, сочинение Шмакова вносят в жизнь Градова беспокойство: герои повести (а в пьесе это комиссия *охраны материнства и младенчества*) выражаются подобными оборотами речи: «Мир никем не удостоверен, стало быть, он юридически не существует» (Шмаков—Лутьин—Евтюшкин). Это свалившееся на мирных жителей космическое современное пространство само по себе агрессивное. Факт, находящий прямое выражение в словах провинциалки Марьи Ивановны: «Я тебе вернусь! Я конца света хочу, учетный морж!» По мере приближения к центру эти и другие обороты речи будут звучать не лирически, а душевно принудительно: «Времена такие пошли, весь город живет сплошь как одно семейство, и все родственники независимо от пола и должности».

Документальная и публицистическая линия драматургии Платонова трансформируется, развертывается как судьба — дорога — путь, когда начинает исчезать само понятие старого Дома, а новые нравы станут проявлять себя на улице. До самого финала персонаж бабы-атамана координирует и резонирует пространство: движение, противопоставляемое оседлости, получает огромное значение, которое Марья Ивановна выбирает для себя. «Уйду от вас, чертей, в разбойники, в леса, в атаманы, в батьки и матки». Так происходит снижение значения бытового, местного плана, при этом вовсе не меняется бытовая сторона жизни, но быт в «Дураках на периферии» устраивается уже по-новому. Есть многие сходства и различия, заставляющие лишний раз параллельно прочесть Аполлинера и Платонова.

Невозможность рассказать историю, развернуть мир повествования предвещает мир абсурда («Ни любовь, ни учет деятельности солнца в прямой круг делопроизводства не входит» — «Город Градов»), как несостоявшуюся историю двоих. «А что если учредить для природы судебную власть и карать ее за бесчинство? Например, драть растение за недород». В «Дураках на периферии»: «Прямо не живем, а состоим в музее», — утверждает вслед за Шмаковым Евтюшкин и тут же добавляет: «будущее на руках вынашиваем», констатируя «исторический момент» рождения младенца, который подходит для экспоната разве что музея естественной истории. Музейность, идея неживого «экспоната» истории предвещает холодный, препарированный мир будущего.

Как и периферийный мир Платонова, провинциализм Аполлинера также мнимый: *игра* в африканской колонии была стопроцентно обращена к европейскому читателю. Пьесы зеркально отражали жизнь полиса, являясь таким образом его картиной. Будь то в Африке или в уездной России, место действия рождает чувство цивилизационного шока. Поэтому неудивительно, что образ девушки в пьесах Платонова представляет собою наиболее яркий портрет героини прозы, с которыми зачастую перекликаются, например, блуждающая, как «счастливая», Москва Ивановна («Счастливая Москва») или Каспийская Невеста («Родоначальники нации»). Платонов-драматург — мастер выводить своих героев на эти исторические пути. Игровая площадка, на которой разворачивает-

ся комедия нравов — какую мы знаем от Плавта до Теренция, комедий dell'arte, Мариво — это зачастую пространство между двумя домами. Идея такого пространства проигрывает уводящей вдаль дороге. Так статичная комедия нравов эволюционирует. Мотив в пьесах Платонова, где выступает уже не монада, а эта извечная диада, очень яркий. Это бродячая пара Мюд с Алешей в «Шарманке», вышедшая из гуши людей, из масс. Суенита Ивановна представляет собою ходячую рекламу эпохи, а «затейничество» — агитационное занятие в «Шарманке» — напрямую связано с театральным пространством. Для этой диады — двоих нет дома, прошлого и будущего. Именно эти главные персонажи пьес меняют правила морали и комедии нравов.

«Центр — периферия», «новая семья», «пролетарский — буржуазный мир» и другие мотивы означали расцвет экспрессионизма в Европе, который совпал с упадком символизма — стиля, трудно представимого без длинных, по шиколотку платьев и керосиновых фонарей прошедшего столетия, без этого декора fin de siècle. Аполлинер активно использовал стиль «белые несут цивилизацию» и всеобщее благоденствие, идущее из французской метрополии и к этому времени уже во многом скомпрометированное в гротеске экспрессионистов. Поэтому тогда уже никто всерьез не мог поверить в счастливый исход этого «цивилизационного» конфликта, а если и верил, то только благодаря фантазии автора. Местный колорит раскрывал кризис семейных ценностей как результат эпыхальных событий на европейском континенте.

Тяга ко всему новому похожа на эксперимент, который необходимо довести до конца (до того момента, когда Надежда Босталоева, «носящая в себе свежий разум исторического любопытства и непримиримое сердце молодости», в финале повести «Ювенильное море» отплывает на Америку). Восприимчивость будущего — это общая черта героев Платонова, им также часто свойственен мотив номадизма, стремление к кочевничеству. Отплытие корабля, на котором Босталоева, еще не познавшая материнства и не имеющая детей, уезжает вместе с Вермо — это для нее счастливый конец повести. Однако авангардное на строение трагически опровергается в пьесах, когда пространство экспериментального оказывается исчерпанным, как реальное следствие жесткой коллективизации и голода 1932/33 г., индустриализации страны.

4. Платонов — наш современник?

«Кроме упомянутых золоченых театров рококо, где в ложах все чаще можно встретить обнаженные плечи декольтированных дам и блеск бриллиантов, далеко на городских окраинах существуют театры толпы, театры, выдвигающие революционные, тенденциозные лозунги, театры, где сцена — не культурно-исторический музей, а трибуна, народная трибуна для обсуждения актуальных вопросов и проблем. В этих театрах декорации и все оформление в духе футуризма, дадаизма, экспрессионизма... а зал битком набит мужчинами в черных косоворотках, женщинами в красных якобинских косынках, пролетарской массой в кожаных куртках. Сиденья в этих периферийных театрах простые, деревянные, ничем не обитые, здесь дымит самовар в буфете, здесь лузгают семечки, пахнет фосфором, соляной кислотой, прибитой пылью, дезинфицирующими растворами и газовыми фонарями»⁸. Из этого театра и вышел Платонов.

Театр Платонова, будь его пьесы поставлены в свое время, мог быть именно таким, каким М. Крлежа увидел новый советский театр — «мужчины в черных косоворотках, женщины в красных якобинских косынках и кожаных куртках». Внимательно вчитавшись в эту драматургию, мы понимаем, что «дорога жизни» может проходить мимо персонажей Платонова, что это другая чеховская тема, не публицистическая. На фоне ускорившихся исторических событий это драма в духе академического театра. В 1930-е гг. считалось, что чеховская тема исчерпана для советского театра и такой герой не актуален. Инертность, пассивность, обреченность персонажей Платонова сделали его пьесы непривлекательными для нового революционного театра.

Пьесы Платонова могли быть (и в некоторой степени были, включая 20-е годы XX в.) созвучными модернистской драме. Отметим отсутствие классического закрытого сюжета и отсутствие интриги в театре Платонова, порой анекдотичность, рефлексии персонажей, предваряющие современное нарушение театральной конвенции театром парадокса.

В этом контексте интересна судьба современной диады у Беккета. Само понятие судьба—дорога—путь для двоих теряет свой смысл в театре абсурда. Здесь пропадает естественный миропорядок, все чаще природа ставится в жесткие рамки. Редукция доведена до абсурда. Место последней природно-духовной ценности «В ожидании Годо» (1949) занимает условное природное «дерево». Событие происходит как символическое расцветание и увядание дерева. «О, счастливые дни» (1962) Беккета начинаются с ежедневной молитвы, но действие происходит при пустом, «отсутствующем» небе. Уинни с Уиллом по голову зарыты в песок, более того, ими потеряна историческая координация. При отсутствующих божестве—духе—природе старый дуэт лишается своих половых признаков, в конце пути он крайне ограничен в своих движениях, ослаблен и болезнен. Остаются отрывочные смыслы, фразы обрываются на полуслове. Потерявшая половые признаки, извечная европейская диада травестирует в клоунский дуэт, чтобы стать персонажами среднего рода «Ожидания Годо».

Платонов предрекает культуру абсурда, судьбу диады—двоих. Нередко персонажи Платонова находятся по ту сторону рационального, там, где через небо пролетают кошунственно общипанные и пронумерованные курицы из птицефабрики («Шарманка»). У истоков парадокса европейского театра мы находим многое из того, что было открыто Платоновым, если говорить об очередности театральных «событий». Его местные жители и приезжие обитатели существуют под пустым небом, в лучшем случае — безучастным.

¹ Цит. по: Бибухин В. Ранний Хайдеггер. М., 2009. С. 109.

² Έζρα Πάουντ. Τα Κάντος. Αθήνα, εκδ. Δωδώνη, 1984; σελ. 174–185.

³ См.: Говорков В. Плакат. М., 2005.

⁴ Бергсон А. Введение в метафизику. Смех. Минск: Харвест, 1999. С. 1370.

⁵ Еврипид. Трагедии: В 2 т. Т. 1. М., 1999. Ст. 30, 220.

⁶ См.: Аннинский Л. Запад и Восток в творчестве А. Платонова // Простор. 1968. № 1. С. 89–97.

⁷ См.: Аполлинер Г. Груды Тиресия. СПб., 1999. С. 479.

⁸ Крлежа М. Поездка в Россию. 1925. М., 2005. С. 193.

Наталья Полтавцева (Москва)

«СТРАННЫЙ ЧЕЛОВЕК ПРИШЕЛ...» (А. ОСТРОВСКИЙ): ДРУГОЙ В ДРАМАТУРГИИ А. ПЛАТОНОВА

Яков. Кто же враг человеку?

Голос отца. Другой человек.

Яков. А кто друг?

Голос отца. Тоже человек. Вот в чем тягость и печаль жизни. Если бы против людей стояла одна природа, тогда бы осталась одна простая и легкая задача.

А. Платонов. «Голос отца»

Ю. Кристева пишет о литературе Нового времени, как о поле эксперимента со времен романтизма: «По крайней мере со времен Гельдерлина поэтический язык (*имеется в виду литература как специфический дискурс.* — Н. П.) оставил красоту и значение с тем, чтобы стать лабораторией, где в столкновении с философией, знанием и трансцендентальным эго всякого означивания поддерживается невозможность означаемого, или означающей идентичности. Если мы восприняли это предприятие всерьез — если мы смогли услышать взрывы хохота, которыми он отвечает на все попытки овладеть человеческой ситуацией, подчинить язык при помощи его самого, — мы вынуждены будем пересмотреть «историю литературы», вновь открыть в ней расположенную ниже риторики и поэтики, неизбежную, но всякий раз иную полемику с символической функцией...»¹

Все вышесказанное прекрасно соотносится с писательской стратегией А. Платонова, русского советского писателя, получившего во второй половине XX в. статус классика. Драматургический жанр как таковой как будто на первый взгляд сопротивляется этой посылке новой антропологии, утверждающей утрату статуса старого картезианского субъекта. Здесь всегда есть Другой, выделенный диалогической формой лю-

бой пьесы, как есть и Герой: драматургия его предполагает. Впрочем, в ней жанрово амбивалентно заложена и другая возможность, не разделяющая, но с современной after-postmodern philosophy ее роднящая: изначальная коммуникативность субъект-субъектных отношений. Но драматургия Платонова и сама Другая, не классическая. Не зря ее так отрицательно оценивали современники-рецензенты и мало и зачастую плохо ставили — вплоть до сегодняшних дней. Редкие удачные исключения относились в основном к инсценировкам прозы: «Город Градов» М. Розовского в студенческом театре МГУ «Наш дом» (1960-е гг.), «Джан» в постановке Вайля (в те же годы), «Рассказ о счастливой Москве» М. Карбаускиса (2007).

В драматургии Платонова всегда присутствует адекватность философии субъекту своего времени, не зря он так хорошо прочитывается через феноменологов, экзистенциалистов, постструктуралистов². Поиск идентичности его субъектом, отягченным не только бременем европейской рациональности, но и советской «душой» — а следовательно, и телом, — вдвойне непросто. Платонов, вполне по М. Веберу, пишет «социалистическое сознание», воплощая «душу социализма».

Диалогическая форма — это высказывание, которое предполагает постоянную смену говорящих субъектов и попеременное проигрывание ими роли Другого. Именно поэтому в своих поисках идентичности (которая окажется идентичностью множественной), в выяснении того, кто такой советский человек, Платонов выбирает форму пьесы: *его драматургия — сознательная параллель его прозы и, что особенно важно, его литературной критики.* В свое время отмечалось, что в своей ранней публицистике и литературной критике писатель сначала предельно четко артикулировал испытываемую проблему, затем опускал ее в ткань своей прозы и подвергал лабораторной проверке, результаты которой могли показать, что с идеей происходит, когда жесткий просветительский «отцовский» «дискурс идеологии, рациональности, приказа взаимодействует с природной, «материнской» стихией речи и языка³. *По отношению к драматургии можно сказать, что драматургия, как и критика, — дополнительный экран, дополнительная экспериментальная площадка, придающая его прозе мощност и глубину, еще одно Другое его писательского Я.*

Будучи, по теории А. Грамши, тем, кого следует назвать «органическим интеллектуалом», и одновременно занимаясь писательством, литературой, Платонов воплощал в себе не только амбивалентность и «негативность» европейского дискурса, он, по выражению Г. Лукача, был «поэтом» и «критиком» одновременно⁴.

Можно проследить своеобразное развитие этой мысли Лукача, высказанной в его работе раннего, неокантианского периода «Душа и формы», в идеях Ю. Кристевой по поводу соотношения философии и литературы как борьбы семиотической и символической функций языка, как борьбы знака и дискурса, как утраты старого означаемого европейской риторической традицией. У Кристевой в ее известной работе о поиске идентичности предпринимается попытка развить и объяснить с позиций идущей от неомарксизма идеи «негативной диалектики» взаимодействие, саму возможность существования «поэтического языка», т. е. литературы как таковой, через концепты ненормативности и коммуналности, *коммуницирующих* в поисках идентичности с «законом», поряд-

ком, «означающим», дискурсом европейской риторической мысли, *политической* в античном смысле слова. (Следует также отметить влияние, оказанное на Ю. Кристеву идеей М. Бахтина о соотношении «авторитарного», «риторического», «чужого» слова и «своего», по-настоящему авторского слова литературы)⁵. Продолжая эту линию, следует связать с «поэтическим языком» Кристевой идею «вторжения» Нанси — как последующую глубокую реализацию темы Другого — через антропологически понятую тему территориальности⁶).

Поиск идентичности как ответ на вопрос о смысле человеческого существования и сущности человека (в том числе и природной) всегда мучил Платонова. Как писал о нем современный английский социальный философ Дж. Осборн, он принципиально «утопологичен и антропологичен».

В драматургии Платонова присутствуют практически все аспекты философско-антропологического отношения к Другому. Можно в связи с этим вспомнить знаменитый образ платоновской прозы из «Чевенгура» — «евнуха души человека» — как комментарий к платоновской антропологии и поискам идентичности платоновскими персонажами. И, вполне в духе Гуссерля, у Платонова, как утверждает по поводу Гуссерля Кристева, «не историческое, индивидуальное и не логически понятое сознание, субъектом отныне является операциональное сознание, коррелятивно постулирующее трансцендентальное Бытие и эго». Рассмотрим же на примере платоновских пьес — достаточно схематично — как работает это сознание.

Экзистенциалистски-феноменологическая позиция.

Другой как реальный объект моего опыта обладания. Другой как тело-объект, превращающийся в тело-субъект (Гуссерль, Сартр).

В платоновской драматургии нередко эта тема развивается «от противоположного», превращаясь в тему тела-транзита. В пьесе «Голос отца»: у Якова есть тело, у отца — нет, точнее, есть мертвое, оксюморонное тело: он тот Другой, который превращает тело-объект (дважды отсутствующее — из-за биологической смерти и из-за ввергающего в худшую для Платонова смерть-забвение персонажа — разрушителя могил, Бывшего служащего) в тело-субъект. Принадлежность этого персонажа к сфере авторитарного, «государственного», «европейского», рационалистического дискурса не случайно: с одной стороны, он именно вследствие своей принадлежности, которую всячески педалирует, претендует на то «подлинное знание» сущности жизни, за которым Яков пришел к обладателю этого знания «по природе вещей» (в данном случае через кровное родство) — умершему отцу. Сам Яков при этом — тело-объект, превращающееся в тело-субъект — во многом благодаря своему «вопрошанию», благодаря рефлексии на тему «тела», «души» и «разума».

Другой, отец, есть территория наблюдения для одной из ипостасей авторского Я — Якова и одновременно территория агрессии для его соперника — Бывшего служащего.

Одновременно — в свете интересующей нас проблематики — все эти три персонажа в совокупности существуют для автора и читателя только благодаря тому, что, лишь обладая собственным телом, Я способен выступать как субъект. Моя суверенность — телесная, психическая и познавательная автономия — не может быть поставлена под сомнение Другим, в силу чего и я не способен пре небречь существованием Другого, *реального* двойника моего опыта обладания.

В то же самое время все эти персонажи — как в трансгрессивной психологии — есть ролевые ипостаси авторского Я, а в совокупности — его одновременно фрагментарная и множественная идентичность.

Очень сильна у Платонова также и тема *тела-транзита*.

Комедия «Дураки на периферии» развивает ее в плане тела как предмета обладания. Здесь тело-объект желает стать телом-субъектом (ярость главного женского персонажа, Марии Башмаковой, матери младенца с сомнительным «коллективным отцом» — комиссией Охранмлада, желающей «уйти в разбойники», т. е. сбежать в стихию вольности). Коллективное тело Другого — комиссия Охранмлада — владеет ее телом совместно, не желая при этом признавать ребенка. Комический аспект? Сатирическая комедия? В духе даже не романтической иронии, а «веселой трагедии» Ницше, трагедии негативности, Платонов фиксирует: нет субъекта. Другой является лишь объектом обладания, поэтому отношения обречены — и в финале пьесы, как и в «Котловане», присутствует знаковая смерть младенца.

Другой — взгляд, который превращает нас в объекты чужой воли, страсти и насилия (Ортега-и-Гассет). Другой предстает в этом случае в ранге опасного чуждого, врага и т. п.

Другой как чуждой, чуждый. Несколько прямолинейно эта тема развивается в пьесе «Ученик Лицея», однако и там, если вспомнить статьи Платонова «Пушкин — наш товарищ» и «Пушкин и Горький», присутствует противостояние: Пушкин, лицеисты, Чаадаев versus внесценический персонаж «царизм», скрытый враг.

Другой как «народное тело» «Я». «Народное тело» — это Арина Родионовна, дворовые девушки Маша и Даша, называемые в пьесе Пушкиным «мать» и «сестры» (т. е. «народное тело» приравнено к «родовому», «природному»). Здесь видна обнаженность приема «Пушкин = народ»: эта связка у Платонова равна Я, не обладающему, не имеющему, а свободному. (См. множественные упоминания о свободе-несвободе в тексте пьесы и тематику «свободы» в упомянутых выше статьях.)

Другой как враг. Классическое выражение этой оппозиции мы видим в пьесе военных лет «Избушка возле фронта» (ср. с авторской позицией в известном военном рассказе «Неодушевленный враг»). И в рассказе, и в пьесе отсутствие души — важнейшего платоновского концепта — связывается в плане философской проблематики с темой присвоения и обладания как определяющих качеств Другого. «Арифметический рассудок» (почти по Канту!), помешанный на присвоении, предельно неестественен, «антиприроден», поэтому враг как *чужеродная* субстанция легко и просто уничтожается представителем природно-народного единства, советского народа — советским солдатом или человеком из народа. Советский народ и советский солдат в данном случае обладают общей, коллективной идентичностью, причем в данном случае былинно-эпическая и сказочная поэтика служат почти прямыми отсылками к возможности подобной интерпретации.

Во второй военной пьесе «Волшебное существо» мы наблюдаем совсем иные отношения. Война и враг здесь своеобразный фон, а «свои» персонажи на фоне войны дают необыкновенную амплитуду модусов существования советского человека (Другого, становящегося субъектом): очень широкоую, с множе-

ством оттенков, от наивного эгоизма (Любовь Кирилловна) до нежности и самопожертвования (Наташа).

Другой в становлении субъектом (употребим также старое юнговское выражение — в процессе индивидуации) вычерпывает до доньшка Я становящегося. Тезис Платонова: человек много- и разнообразен, неординарен, антропологически непредсказуем, т. е. изменчив. Отсюда и восхищение, и горестное — «Счастье незаслуженно!», и утопические поиски гармонии самим автором и его персонажами.

В пьесе «14 Красных избушек», традиционно рассматриваемой как история коллективизации, голода и социальных противоречий, эта амплитуда представлена не менее разнообразно: от «положительной» председательницы колхоза Суениты до «чужака» — европейского профессора Хоза, — «перегибщика» Антона и «вредителя»-«бантика» (внесценический персонаж). Ход сканирования — туда и обратно — также осуществляется в поле Другого. Предложенные версии есть метаморфозы становления, а не противопоставления. Не оппозиция классического модерна «свой / чужой», а вполне постклассическая текучесть, становление. Перед нами «негативная диалектика» события (А. Магун)⁷: трагедия не быть, не существовать, трагедия несуществования.

По сути, это трагедия без классического героя, утверждающего смертью или жизнью важность события.

То же мы видим и в пьесе «Высокое напряжение», где так же разворачиваются амплитуда и метаморфозы становления Я через Другого: авария на электростанции — повод для веерного разворачивания стадий «роста души» нового человека, связанного с «душой социализма». (Мешков — Жмаков — Абраментов — Крашенина — Распопов — Девлетов.) Особое место в этом ряду занимает Почтальон: старый человек, желающий в новом советском мире быть своим — своеобразная версия «природного дурака» Фомы Пухова («Сокровенный человек»). Как и Пухов, ставший невольной причиной взрыва, он так же невольно становится причиной происшедшей на заводе аварии: пульт для подключения завода к кольцу высокого напряжения республики он использует как радиоустройство, слушая музыку, пока разносит письма. Характерно, что при этом автор не осуждает этих персонажей: не их вина, они люди «смутного чувства», «природные люди».

В пьесе «Шарманка» — иностранцы (европейские Другие общего человеческого Я, «плачущая душа Европы») хотят купить секрет СССР, «душу социализма» — «музыку революции», получить странствующих музыкантов-культурников: девочку Мюд и Алешу. Однако их с бюрократом Щоевым роднит общность «риторического», логического подхода: социализм — это надстройка, идеология, т. е. техника политики. Поэтому они сначала покупают директивы и получают от бюрократа Щоева не Алешу, не Мюд, а Кузьму — чугунное тело (см. мотив металлического тела памятника в «Мусорном ветре» и Медного Всадника в статье «Пушкин — наш товарищ»), работа-шарманку, механически выплевывающего из себя остатки революционных воззваний и лозунгов вперемежку с новыми идеологемами — ритуальными заклинаниями дискурса советского закона. Вместо «воображаемого» (Алеша, Мюд) Европа в лице профессора Стерветсена и его дочери Серены получает все тот же «Закон» и нормирование, но в искаженном повторами и «солдатским телеграфом» виде. (См. коми-

ческий конфликт: требование возврата заграничных тряпок, послуживших объектом обмена, и раздевание Щоева разъяренными обманом и подменой Сереной и профессором⁸.) Амплитуда колебаний Я в поисках идентичности не исчезает.

Пьеса «Ноев ковчег» — самое сложное явление платоновской драматургии, и не только потому, что эта предсмертная вещь писателем не завершена: в ней амплитуда сканирования самая широкая. NB: в ней есть взгляд, предложенный М. Бубером — взгляд Создателя на свое творение, своеобразный взгляд Бога. Есть Бог, и есть его представители — библейские персонажи.

На фоне журналистски-актуального и суперсовременного сюжета Платонов говорит о первочеловеке, о прасущности человека, о том, что делает человека человеком, т. е. об антропологии человека как такового. Этот совокупный человек представлен в виде множества Других — он обладает «множественной идентичностью». Профанное Ты трансформируется в священное Ты, без которого никакое конкретное, приватное Ты не может состояться.

Близость с Богом как близость со своим высшим Ты устраняет субъективность из коммуникативного опыта, ставшего для субъекта трансцендентным событием (т. е. событием, выходящим за рамки коммуникации). Этот предел отменяет особое положение субъекта в мире, исключает его телесную экспансию вовне, приводящую все мировое к близости: уже не обладание, но *принадлежание*, истинный «Ноев ковчег».

Так *событие* потопа создает *сообщество* (в версии Нанси)⁹ — тех, кто отделен и собран вместе не по своей воле, а самим событием вселенского значения. В нем (сообществе) все время происходит *вторжение*, радикально преобразующее «отдельное я», *деконструирующее* его, как сказал бы Деррида, показывающее потоки становления жизни и деперсонификацию старого субъекта модерна.

Другой как инстанция контроля. Другой как закон. Бессознательное как дискурс Другого (Лакан) Событие (Нанси). Постструктуралистский анализ. Формула Лакана «бессознательное есть дискурс Другого» имеет в виду, что в процессе развития человеческого существа решающим оказывается время вступления его в овладением символическим богатством культуры (традициям, воспоминаниям, снам, повествованиям, реликвиям, умениям и знаниям, запретам и нормам). О чем-то подобном Платонов все время писал в своих литературно-критических статьях — о символическом мире общечеловеческой культуры, которой овладеет новый, советский, совершенный человек, о «нити Ариадны» — социализме как новом знании человечества, которое выведет западный мир из «теснин капиталистической цивилизации».

Смысл явления Другого заключен в том, что он — инстанция, контролирующая наши *способы вхождения* в мир символических ценностей.

«Ноев ковчег» — своеобразная, через «ход Другого» — платоновская почти декларативная репрезентация результатов овладения современным человечеством символическим богатством культуры. Персонажи Чарли Чаплина, Черчилля, с одной стороны, и Бога, Иакова, брата Господня, Евы, с другой, призваны это продемонстрировать. «Отражение» (лакановская стадия зеркала) в них всех остальных — Шопы, руководителя экспедиции, радиста и инженера Перегнойса, киноактрисы Марты, разведчицы Секервы Иезекииль, богатой

аристократки и прочих — лишь продолжение общего процесса. Что это, как не поиски идентичности человека как образа и подобия Божия — человека как человека? Складывающаяся «коллективная идентичность» явно неутешительна. Другой здесь, вполне в кантианском духе, — вероятностный Бог.

«Другой» как закон. В «Дураках на периферии» философско-антропологический аспект «глупости закона» явлен почти иллюстративно и аллегорически — в ситуации с «ничьим» ребенком, умирающим в процессе разбирательства и свары его «отцов».

(Ср. «14 Красных избушек», где ребенок Суениты умирает, пока идут поиски и происходит подобное разбирательство. Персонаж Антошка здесь — Другой как инстанция контроля.)

Тема вторжения как событие. В платоновской драматургии *вторжение* заставляет Я¹⁶ признать, что идет политизация территории дискурса при помощи Другого, определение своих позиций, в конечном счете — та же негативно-диалектическая революционизация старого просветительского риторического субъекта.

При этом Другой деперсонифицируется, лишается своей экзистенциально-феноменологической данности и исчезает, как исчезает и былой «революционный субъект», «герой» классического риторического дискурса, чьим зеркалом-отражением негативно диалектически он является.

Внутреннее отражается во внешнем. К более ранней, чем в «Ноевом ковчеге», версии темы сообщества в прозе конца 20-х — 30-х гг. относятся «прочие» в «Чевенгуре», народ «джан» в повести «Джан». Платоновские сообщества состоят из «странных» людей. «Странные» люди — это люди, не регламентированные законом, логосом, «отцовским дискурсом»; пользующиеся мифом как объяснительной технологией устройства мира (ср. библейский миф потопа, который становится средством политических и идеологических манипуляций в «Ноевом ковчеге»); т. е. объясняющие, «схватывающие» жизнь при помощи обращения через символически-ритуальное к области бессознательного.

Еще один важный момент этой темы у Платонова — Другой как повод для собирания сообщества, состоящего из чудаков, юродов, детей, странников.

«Странный человек пришел» (А. Островский) — сущностная цитата в применении к персонажам драматургии Платонова: «странник + странный», ни на кого не похожий, маргинал, по логике современности расположенный вне пространства и территории закона, деполитизированный обладатель детерриториальности, «негативно свободный», «номад».

Такие «странные странники», «другие», есть у Платонова везде: на всех трех уровнях: литературной публицистики («бедное человечество», «народ»), прозы («прочие», «бедняки», «пролетарии»), драматургии (Алеша и Мюд в «Шарманке»).

«Странность» у А. Платонова не недостаток, но и не преимущество: она — данность. Вторжение «странности» на территорию закона создает возможность их не-риторического состязания.

Феномен Другого в терминах диалогического отношения. Само обращение к жанру драматургии в писательской стратегии Андрея Платонова означало интерес к Другому: коммуниканту как зрителю, персонажу, отдельным ипостасям собственного писательского Я, собственного операционального сознания. Все

они входят в советский дискурс и — включая персонажей в сюжете пьесы — озабочены поиском идентичности, понимаемой как «новый», т. е. советский человек. Поэтому законы построения пьесы, «леса» и сама ее архитектоника тоже есть предьявленность платоновской антропологической позиции, «путь индивидуации», поиск идентичности.

О том, что «держит» пьесу Платонова:

1) сама форма драмы как диалога для Платонова способ параллельного (точнее, амбивалентного) художественного мышления, в котором персонажи являются в какой-то мере растиражированными версиями авторского Я (см. лирико-ироническое отношение Платонова ко всем своим героям);

2) трагическое предстает как антропологической и психосоциальный конфликт, разворачивающийся между Природой (в том числе и природой человека, его бессознательным — далее частично отождествляемым с «поэтическим языком», т. е. литературой) и Техникой (риторикой, сознанием, законом), в которую включены идеология (как политическая технология) и сам техник-идеолог-политтехнолог. Отсюда — изначальная двойственность позиции и стратегии писателя: «технолога-идеолога» и того, кто стихийно влеком языком, «впущенным» им самим в пространство текста — «ловушки речи». Авторская позиция как позиция укротителя и потенциальной жертвы одновременно по отношению к собственному творческому намерению, так называемому «художественному замыслу, всегда позиция трагическая, т. е., по Платонову, двусмысленно амбивалентная;

3) событие вселенского масштаба, являющееся заводной пружиной этого трагического конфликта — это событие революции, или, как в «Ноевом ковчеге», событие эсхатологическое, к революции приравненное;

4) налицо исчезновение старого типа конфликта и старого типа «героя», положительного или отрицательного персонажа. Я и Другой в драматургическом плане есть проявление:

а) экзистенциально-феноменологического конфликта, выраженного в драме наличием героев-протагонистов (персонажи двойников-тройников и др.);

б) постструктуралистского «становления» (это «вечные образы», символические и мифологические образы платоновской драмы — Ева, брат бога и др.; протагонисты преобладают над антагонистами, а сами антагонисты (персонажи врагов-фашистов и т. п.) нестандартны: идеологический враг-фашист или вредитель у Платонова прежде всего враг по антропологическому принципу, «по природе вещей» — отсюда он либо переживаем («бантики»), либо изживаем по логике мифа и сказки, мгновенно и бесповоротно («Избушка возле фронта»). (Ср. аналог в прозе — финал «Города Градова», внезапно, как град Китеж, исчезнувшего, с авторской мотивировкой: «Просто дураки в расход пошли»);

5) вторжение как способ диалогизации отношений Я и Другого, как территориальная символическая провокация, размывающая и в то же время порождающая новые «лики бога»-автора — Я, явленного через Других. То есть можно сказать, что через пространственную символику идет апроприирование культурной территории. Тема вторжения есть драматургическая пружина всех пьес Андрея Платонова;

б) в плане драматургическом — это отсутствие старых мотивировок драматургического конфликта, отказ от старых форм конфликта (ср. с драмами

Чехова — драмами модерна, где нет субъекта-героя, где нет классической трагедии героя, смертью утверждающего правоту рода, или героя, несущего в себе трагедию вины и ответственности). Это — «веселые трагедии» (Ницше) бес-субъектности, разлитая драма отсутствия этоса субъективности («Бог, т. е. старые ценности, умер!»), мировой, вселенский комизм ситуации (ср. авторское определение «Вишневого сада» как лирической комедии, чеховское недовольство в связи с этим режиссерской трактовкой Станиславского и проницательное замечание Б. Зингермана обо всех водевилях и всех драмах Чехова как едином тексте¹¹). *Интертекстуальность также есть базовое свойство всех пьес Платонова*, как, впрочем, и всего им написанного.

Но если в прозе Платонова мы видим присутствие принципиального «нон-финито», то в драматургии те же открытые финалы сопутствуют внешней сюжетной завершенности. *Близость драматургии Платонова философии и литературе пост- и постпостмодерна сказывается в том, что герой рас-субъектизируется, выходя из зоны присвоения и обладания в зону принадлежности: жизни, миру как таковым* (ср. название сборника «Сестра моя — жизнь» Б. Пастернака);

7) в плане поэтики *тема тела как области транзита* (В. Подорога), как *территории вторжения рождает гротескную образность этого тела, реализуемую в странных персонажах со странными формами проявления телесности.*

Я либо внешне теряет его, тело («Голос отца» — мертвое тело; герои в гробах в «Высоком напряжении»; робот Кузьма в «Шарманке» — «технологическое / политическое тело»), либо нарочито гротескно подчеркивает: сцены «технологической жратвы» с натуралистическими физиологическими последствиями как сопротивления природы человека «идеологическому заказу», дискурсу принуждения в «Шарманке»; сцены кормления новорожденных («14 Красных избушек», «Дураки на периферии»). NB: амбивалентное замещение: дитя исчезло — покормлю Хоза! Ср. восторг Платонова от сцены кормления грудью матерью, потерявшей ребенка, голодного безработного в финале «Гроздьев гнева» Стейнбека);

8) «коллективное тело» русского / советского народа присутствует как *внесценический и сценический персонаж*: мир большевиков («Мусорный ветер»), Арина Родионовна, дворовые девушки как «мать» и «сестры» Пушкина, т. е. это и «родовое тело» одновременно;

9) «странный» язык. Платонов — по версии Кристевой, разводящей понятия «риторик» и «писатель»¹², — несомненно, «писатель», «стилист» (по аналогии с Селином, Ницше, Джойсом — все они, упоминаемые в работе Кристевой, упоминаемы, т. е. читаны, и самим Платоновым в его литературной публицистике). Таким образом, мы *наблюдаем революционное разрушение нормы в области символического, т. е. создание новой версии интерпретации реальности;*

10) *идентичность Я у Платонова предстает как множественная, коллективная идентичность*, взаимовлияние и включение «природного» и «культурного», народного и советского дискурсов, их амбивалентность, проявленные, например, в персонажах «советского народа»: советские воины («Избушка возле фронта», «Волшебное существо»). Здесь присутствует тема не только «непросветленного сознанием чувства» и «неодухотворенного рассудка», но и

демократически понятого «народа»: вне либеральной жалости как к объекту сострадания с жестом «от высшего к низшему». *Платоновское авторское, «операциональное сознание» находится с ним на одном уровне и в одном пространстве, где нет правых и виноватых, — в пространстве революционного события.*

Другой Андрея Платонова как метакомментарий к советскому дискурсу. Андрей Платонов — «душа социализма», «органический интеллеktуал» (А. Грамши), «поэт» и «критик» в одном лице (Г. Лукач), соединивший в себе архаику народного сознания и технологицизм европейского дискурса, «риторику» дискурса Нового времени, т. е. логику, технологичность и политику, и его символический «поэтический язык» (Кристева), амбивалентность революционного события (Нанси) и его «негативную диалектику» (Лаку-Лабарт, Гегель, Маркс).

Поэтому поиски идентичности, связанные в советском дискурсе времен Платонова с «тоской» (меланхолия Фрейда, Бенямина, Флетли) о новом человеке, говорящей о трудности его создания и, в конечном счете, о почти невероятной сложности человеческой «переделки», в драматургии Андрея Платонова обрели, в соответствии со спецификой его творческой индивидуальности, вид своеобразного и очень до сих пор современного философско-антропологического метакомментария к самому советскому дискурсу.

Платонов сам оказался «телом-транзитом» и «техником-политтехнологом» в одном лице, размножив это странное амбивалентное состояние в персонажах, конфликтах и ситуациях своей до сих пор адекватно не воплощенной на сцене драматургии.

¹ Кристева Ю. От одной идентичности к другой // От Я к Другому. Минск, 1997. С. 165.

² См.: Григорьева Н. Действие в условиях отсрочки: Платонов, Гелен, Батай // Wiener Slavistischer Almanach. 2009. № 63.

³ Полтавцева Н. Философская проза Андрея Платонова. Ростов-на-Дону, 1981.

⁴ См.: Лукач Г. Душа и формы. М., 2008.

⁵ Nansy J. The sense of the World. London, 1997.

⁶ Кристева Ю. Указ. соч. С. 163.

⁷ См.: Магун А. Отрицательная революция. СПб., 2008.

⁸ Тема «души Европы» связана с интересом Платонова к работе О. Шпенглера «Закат Европы».

⁹ Жан-Люк Нанси — современный французский философ.

¹⁰ «Вторжение» может быть интерпретировано как суверенное действие, как акт нарушения границы, возникновение «чрезвычайного положения» в точке социального пространства.

¹¹ Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М., 1979.

¹² Ю. Кристева пишет: «...мы должны четко различать две позиции: позицию риторика и позицию писателя... это тот (писатель), говорит Селин, кто обладает “стилем”. Риторик не изобретает язык, очарованный символической функцией отцовского дискурса, он совращает его в том смысле, который этот глагол имеет в латинском языке — он “сбивает с пути”, навязывает несколько аномалий, обычно заимствованных у писателей прошлого... Это то, что в действительности происходит с дискурсом современных философов... когда окруженный прорывами в социальных науках... и социальными переворотами... философ начинает ис-

полнять литературные трюки, таким образом присваивая себе власть над образами... Приключение стилиста кардинально иное... Как победитель сражения, он может даже оставить имя ради псевдонима... и потому на место отца заступает иной дискурс: не образный дискурс самости и не дискурс трансцендентального знания, но постоянное происхождение — между одним и другими пульсация знака и ритма, сознания и влечения (Платонов в качестве литературного псевдонима сознательно взял имя своего отца, заменив как фамилию — формальную принадлежность — Климентов. Как это похоже на поступок народа джан во второй версии финала повести. — *Н. Г.*). “Я отец своих воображаемых созданий”, — пишет Малларме на рождение Женеьевы. “Я, — мой отец, моя мать, мой сын и я сам”, — провозглашает Арто. Все стилисты звучат диссонансом в тетической, отцовской функции языка» (курсив мой. — *Н. Г.*).

Светлана Семенова (Москва)

ПЛАТОНОВ И ЕГО ТРАГИЧЕСКИЙ ГИНЬОЛЬ

(Три драматургических шедевра начала 1930-х гг.)

1

Драматургия Платонова неотделима от массива его творческого наследия: близкие типы персонажей, одни мировоззренческие заповедки, общие темы и мотивы... Это наследие — в своем роде гениальная философско-лирическая и саркастически-гротескная «шарманка» — такой образ уже возник у Н. Дужиной, исследовательницы пьесы, носящей это название. Платонов — писатель философский, и таковых в русской литературе немало, но в определенном смысле уникальный: в своих произведениях он выразил себя, мыслит в них, я бы сказала, во многом «грамматически», точнее антиграмматически — сплавом неожиданных, каких-то новорожденных слов, вербальных и синтаксических конструкций, казалось бы, алогичных, «безумных», попирающих норму, но пронзительных по смыслу. У Евгения Замятина есть термин «мысленный язык» — больше всего он, причем в наиболее концентрированном градусе, подходит к творчеству Платонова, который, как никто, расширил возможности суггестивно-словесного привоя, стяженного мышления в языке, отбросив всяческую заботу о логической и языковой норме. Понятно, что *зерно* его стиля выросло на почве исковерканной *новой речи*, которую писатель сумел превратить в тонкий диагностический инструмент для анализа народной души революционной и послереволюционной эпохи, что делал в литературе не он один. Но чудо платоновского текста не состоялось бы без редко-драгоценного *гена* самого посеянного *зерна*. Без того, что писатель называл главным для себя: тех его *постоянных и неизменных идеалов*, которые не так легко вместить в горизонтально привычно ориентированный и социально-политически раздраженный «нормальный» Эвклидов ум. Недаром сам Платонов вынужден

был «опошлять и варьировать», «именно опошлять», настаивал он, эти свои идеалы, прятать по заветным художественным углам и складкам, под покровом странного, гротескного образа, слова и поведения персонажей, проигрывать в своих навязчивых мотивах, размыывать в атмосфере (иначе печатать не будут!). «Платонов вычеркивает фразы, смысл которых слишком очевиден. И это не было мотивировано цензурными соображениями. Платонову больше импонирует отсутствие всякой тенденциозности и даже однозначности. Свою мысль он скорее прячет, чем открывает»¹, — заметила Дужина, основываясь на анализе авторской правки текста «Шарманки». Все же совсем отменить «цензурные соображения», на мой взгляд, нельзя, особенно в широком смысле учета писателем реакции на ошарашивающую непривычность своей мысли (недаром так часто его критики в открытых и закрытых, внутренних, отзывах не стеснялись называть его «юродивым» и психически серьезно сдвинутым человеком). В любом случае, тексты и подтексты его вещей — многоэтажны и *многоподвальны*, в них — масса своих постройительных контаминаций, намеков, хитро- и остроумных ходов и дверей, сдвигов смысла, служащих чаще всего наведению на глубинные, философские слои значения...

А вот некоторые нынешние наши авансценные *интеллектуалы*, которые при всем пиетете к автору «Котлована» читают или, точнее, когда-то читали его, там-сям и кое-как, до сих пор не могут уйти от куцевого образа сердечно-пронзительного гуманиста и критика «одиозного» режима. И удивляются, почему его любят все, и правые, и левые. Да, пожалуй, потому и любят, что и правые, и левые, и все люди вообще *лучше, чем они кажутся* (согласитесь, убеждение самого Платонова), что, читая его, резонирует в них душа на некую, для них пока непроясненную вибрацию его чувства и мысли, которые глубинно касаются всех. Платонов — тот редкий, драгоценнейший случай, когда человек (художник, творец, ученый...) достаточно безумен и упорен в своем великом безумии, чтобы быть гениальным.

2

Платоновский язык выступает как копатель сокровенных смутных народных глубин, разоблачитель того поворота, какой приняло строительство новой жизни. Вспомним, какие мессианские надежды возлагал на революцию как начало зона радикального преобразования мира и человека молодой Платонов. Серьезный слом происходит ко второй половине первого послереволюционного десятилетия, когда уже создается «Чевенгур», в какой-то мере кристаллизуясь из густого творческого бульона уже написанных повестей, рассказов и статей. Еще в 1927 г. в рассеянной по редакциям, похороненной в архиве статье «Питомник нового человека» — «Человек, который будет...» Платонов продолжает развивать свои излюбленные активно-эволюционные идеи о новом человеке, венце *цефализации*, о новом сознательном ее этапе, отнесенном им к социалистическому идеалу и обществу: «Что объективно характеризует нового, социалистического человека? Несомненно, мозговой прирост, т. е. изменение в мозгу, в сторону его усиления, и связанные с этим органические перемещения»². Но какие там в действительности «открытые шлюзы для потока созна-

ния», ведущего к «сотворению нового человека», когда «сознание в камеру шлюза пройдет, а пороки защемятся и отвалятся в верхнем плесе»?³ (Кстати, заметьте — пороки, а не живые их личностные носители, как получилось.) В чем причина: дефекты идеала, его искажение, плохой учет мощного *сопротивления материала* реальности и человеческой природы, роковая путаница со сроками исполнения (несоизмеримость короткодыханного *малого времени* человеческой жизни и *времени большого*, планетарного, со своей далеко не столь спешной эволюционной поступью)?

Горькая внутренняя издевка над произошедшей подменой особенно насмешливо, *наоборот* всем чаяниям, вылезла в обострившейся ситуации фантазмагорических политических процессов и голода в стране начала 1930-х гг., когда были созданы пьесы «Шарманка» (1930), «Высокое напряжение» (1931) и «14 Красных избушек» (1933)⁴. Но звучит эта издевка вовсе не в прямом высказывании, тем более не в гневной риторике. Разве что, как отмечает Е. Роженева: «В рукописи трагедии, в заметках на полях, в черновых набросках к пьесе проскальзывает авторское отношение к происходящему: “От боли (?) дрожало сердце”; “в страшном внутреннем неверии, подозрении врагов всюду”»⁵. Да иностранный устало-скептический, умудренный долгожитель Хоз походя бросает свой вердикт: «Я вижу. Вы запутались. Вам есть нечего будет». Степень разочарования писателя выражает себя в атмосфере дикого абсурда, разлитого в «Шарманке», крепчающего до запредельной степени к концу пьесы, со вкушением там научной пищи, от которой всех выворачивает наизнанку. Здесь без директивки, спущенной сверху, без помочей высшего руководства одурачивается ум, обессилевает всякая воля возглавителей и организаторов снабжения народа продовольствием. При том, что нет тары ни на что (включая на задарма прущий поток птицы и рыбы из соседнего совхоза), когда придерживают даже всякую малосъедобную, испорченную дрянь, дикие пищевые суррогаты («Люди все могут съесть. Пускай материализму побольше будет, а людей и так хватит»). В идеологической стране, догматически непоколебимо стоящей на *материализме*, обнаруживается фатальная недостача *материи*, той самой главной — в виде *пищи*, без которой сама человеческая жизнь обречена на исчезновение. И мечтает Щоев враз население *со снабжения снять*, взяв «курс на безлюдие», переведя республику на умные механизмы — какая, мол, прелесть: «Сидит и крутится какое-нибудь научное существо, а я им руковожу». Непрерывно вдальбливает массе и непосредственно подотчетным единицам свое генеральное предназначение: всех и все «возглавить надо», без чего всему — стоп и конец. О том, насколько у самого Платонова «чесались» его творческие руки, — приложить как следует «коммунистических» руководителей, обнажить в них носителей нередко оголтело-нигилистической *установки* по отношению к народу, свидетельствуют откровенно-беспощадные сцены и диалоги, которые писатель намеревался вставить в текст (но так этого и не сделал, еще как-то, очевидно, надеясь на напечатание и постановку когда-то своей пьесы). В диалоге с Евсеем Щоев декларирует: «Приурочь-ка смерть поближе к населению! <...> Дружественные элементы — это величайшая опасность... Население — это классовый враг... Ты пусти директивку сквозь всю *едоцкую* массу, что мы их начнем *скоро* рассеивать в *мировом* пространстве, в бесконечности. <...> Организуй мне [*смерть*], ужас смерти среди масс — ликвидируй этот [*мещанский*] оппортуни-

стический всеобщий аппетит! <...> Поступим, Евсей, [*как всегда*] по-большевистски! <...> Побольше непримиримости! Вперед, Евсей, к новым достижениям — [*среди разгара*] в дальнейший разгар классовой борьбы!»⁶

3

Глубинный взгляд Платонова на мир и задачу человека в нем, на происходящее в стране выражает себя в сюжете, в композиции, героях, в навязчивых мотивах, ну, конечно, в речах персонажей (а пьесы из них почти целиком и состоят, в них-то прежде всего и воплощают себя эти темы и мотивы). Надо при этом заметить, что в его пьесах особую конструктивную, *наводящую* роль играют кусочки его прозы, вкрапленные в них в качестве авторских реплик, где в окружающей стихии пестрого, забавно-гротескного и темно-глубокомысленного словоизвержения персонажей фокусируется авторский взгляд.

Речи персонажей, часто на первый взгляд причудливо-полубредовые, сочетают драгоценные сердечные выплески с директивной фразеологией, слоганами газет и плакатов, накрепко внедренным ценностным примитивом эпохи. Эта лексическая гротескная какофония и диссонанс, весьма многозначительные, обнажают смятую, изуродованную *психею* народных героев, переходя и в нередкие дикие их реакции и действия. Сплетаются гроздья, казалось бы, несовместимых вещей: куцега актуально-политически облученного ума, точнее *недоумка*, и *сердца*, сохранившего родниковую струю чистоты и растроганности. Сердце у героев — большое и тоскливое, в чем-то глубинно детское. Вот на театральные подмостки, изображающие пустое место «светлого мира», является первая пара «действующих людей» — юная эманация знакомого нам по прозе Платонова импульса странничества, бесконечного движения по родной пространственной горизонтали ради обретения вертикали некоего неопределенно-прекрасного высшего идеала, чего так чаёт душа и без чего ей непрерывно «скучно». Себя эти молодые культработники Алеша и Мюд аттестуют «пешими большевиками»: бредут они «по колхозам и постройкам» к цели, «детски-задушевно» выдыхаемой Мюд, — в... социализм, «далекий прекрасный район», подхватывает «задумчиво» Щоев. Даже этот начальственный монстр местной кооперации, время от времени наподобие механического Кузьмы изрыгающий свои приказы и призывы, гротескный апофеоз безжалостной нелепости по отношению к «массе», «настроенья» *хочет*, ему «скучно чего-то сейчас на свете», и он плачет от пронзительно грустных шарманочных народных мелодий и песни Мюд.

4

В своих пьесах писатель не раз изображает встречу, столкновение двух различных ментальностей, двух цивилизаций, новорожденной, советской, и устоявшейся уже в своих ценностных основах, западной, используя один сюжетный ход: явление в СССР неких иностранцев. В позднем «Ноевом ковчеге» в буффонном параде персонажей-масок значащих фигур западной цивилизации живописно представлены главные параметры ее фундаментального потребитель-

ского, «неоязыческого» выбора: идеал комфорта и *удовольствия* на краткое *время života*, культ эффектно упакованных «мануфактурных игрушек», самодовольный эгоизм в широком диапазоне, от индивидуального до геополитического, жестко-экспансионистский оскал... Отношение к СССР и советскому человеку с какими-то прущими против их уклада идеалами равенства и коллективизма, восхождения к некоему братскому коммунизму тут пронизано страхом, ненавистью, истерическим желанием стереть их с лица земли.

В датированных же началом 1930-х гг. пьесах персонажи иностранцев в России — еще своего рода чужаковатые европейские маргиналы с исследовательским интересом к советскому эксперименту, к его нынешней предполагаемой подъемной фазе, к заявленному заданию создать нового человека. Наиболее яркий тут образ Иоганна-Фридриха Хоза, престарелого всемирно известного ученого, председателя Комиссии по разрешению мировой экономической загадки в «14 Красных избушках». В «Шарманке» — это приехавший в сопровождении дочери Серены датчанин Эдуард-Валькирия-Гансен Стерветсен — сколько в его имени упаковано образных западных «концептов»: расхоже-романического Эдуарда, вагнеровской воинственной напористости, намек на сказочную национальную гордость, но с русским ругательным припечатыванием в фамилии! (Вполне законен, интересен и вариант истолкования Дужиной его второго имени «Валькирия» в контексте темы *заготовки души*.) Приехали они сюда купить «ударную душу» строящегося социализма, нечто неосязаемое, но «идеально»-воздымающее, что выветрилось из материально благополучного Запада. Впрочем, *душу*, отмененную в «эсесере» как религиозный пережиток, им тут же помогают определить как *надстройку*, а ее уже сократить до более мелкой дроби в виде того, чем направляется сейчас советская жизнь — бумажно оформленной установкой или директивкой. Ее-то им, как воображаемое платье королю, подсовывает Щоев за вполне реальные костюмы и еду. Стерветсен — профессор-пишевик, а наших сорок восемь пишевиков, кстати, в реальности только что, в сентябре 1930-го, без суда благополучно расстреляла родная власть. Так что на фоне приобщающихся вместе с ним и «высшим» начальством (Щоевым и Евсеем) к заграничной колбаске и сыру, особенным уморительно-зловещим гиньолем выглядит сцена приготовления и коллективного вкушения работниками конторы «великой еды будущего», «новой светлой пищи», от «котлет из чернозема», «каши из саранчи и муравьиных яичек» до «сладкого из клея и кваса», от которой вскоре начинается солидарная нутряная, извивающаяся мука с неприличными извержениями сверху и снизу. Простое население, взрослые и детки, за стенами учреждения, прильнув к окнам, взывают и молят *мусорными голосами*: «Дядя, дай кусочек! <...> Нам хоть невкусное... Хоть мутного... Дозвольте жижку жевнуть! Я тоже был член». А какая замечательная авторская ремарка, рисующая кульминацию «великого» принудительного эксперимента: «танец все же продолжается», официальное веселье идет, и «одичавшие тела в мучении обнимают друг друга», пока «под напором желудочного вещества» «танцующие *ни* откидываются один от другого»... И когда к финалу все же пошел торг Щоева со Стерветсеном за советскую энтузиастическую душу, недаром нашлись горячо желающие продать ее с напичканными туда установочными директивами и, разумеется, со своим измученным телесным их вместилищем, под предлогом *разложения Европы*. Даже Алеша, соблазнив-

шись на реализацию своей давней мечты, дирижабля для страны, предложенного Сереной (Сиреной) в обмен на его *бушующую* «идейную душу», готов ехать к буржуйам («Я согласен сгореть в Европе за такую машину!»).

5

Бред происходящего взмetyвается к концу «Шарманки» зловещими и вполне актуальными языками для времени процессов над «правыми» и «промпартией». Абсурд тогдашних обвинений явлен здесь в случае с Алешей. Его жест по разрушению робота Кузьмы с неосторожно вырвавшимся словом «оппортунист» в его отношении был тут же бдительно истолкован Щоевым: ах, он сознательно соорудил железного идейного извращенца для *порчи масс!* И пошла гениальная *хоровая* массовая сцена, где и инквизиторская демагогия начальников, быстренько подсуетившихся и слепивших «дело», и дружный ансамбль злорадно бичующих голосов, идущий крещендо в своих требованиях покарать вплоть до смерти «изменника», «вредителя», «фашиста», в призывах сплотиться «в высшей ненависти... в общей груди», «следить друг за другом», *не доверять себе самому, считать* «себя для пользы службы вредителем», *карать* «саших себя в выходные дни»... В эту замечательно перекрученную психопатологию эпохи включается и сам сокрушившийся от своей роковой идейной «ошибки» Алеша: кем только в покаянном сладострастии не признает он себя: «ошибочником, двурушником, примиренцем и еще механистом», вплоть до «маски классового врага»... Как много всяческой, в том числе психологической, реальности зачерпывают, казалось бы, юродивые реплики персонажей, в том числе Алеши («Я жалкий заблужденец, а вы вожди... <...> Я присмириваюсь под фактом, Мюд»), который в конце концов плачет от своей сломленности.

И тут уж только человек с чужой стороны, каким бы он ни был *Стерветсе-ном*, приходит к нормальной констатации: «Я отказываюсь от сделки на эту (указывая на Алешу) психологию. Это брак, а не надлежащая надстройка». Эту надстройку он чувствует разве что только в той, что единственная несет в себе настоящую искру новой души — в «девушке-подростке» Мюд. Вообще в пьесах Платонова чаще всего именно юная девушка более всего воплощает естественность, близость к истокам жизни, чутье истины, особое сердечное *воодушевление*, т. е. качества вообще драгоценные, но особенно редкие в мире навязанного извращения, я уж не говорю, идеала, но простого здравого смысла. В «Ученике Лицея» это — «отроковица-подросток» Маша (и чуть постарше Даша), светлые явления *прелести* жизни, наивно-доверчивого, поэтического восчувствия мира. В наиболее чистом, незамутненном качестве — глухонемая Ева из «Ноева ковчега», *ясновидящая* и *яснослышающая* сердцем, к ней в силу ее физического недостатка никакие внешние *научающие* веяния не проникают, как в других молодых героинь, Суениту из «14 Красных избушек» или Ольгу Крашенину из «Высокого напряжения», которые не избегают дефектной, искажающей их реакции идеологической прививки. Инстинкт высшей правды в Мюд (пусть пока непроясненной, еще темной для нее), выявляющий себя в корявых и экспрессивно-ругательных терминах времени, все же по своей интенции, по энтузиазму

жить и, не останавливаясь, *искать*, выражен наиболее цельно, как бы *эмблематически*. Покидая Алешу, своего прежнего неотлучного спутника, как «гада присмиренца», уходит она с песней от всех *вдаль* — «в страну далекую» своей мечты. И глубоко в нее иконно-плакатно пока впечатан лишь избранный образ ее любви — товарищ Сталин... Не соблазняет ее даже обещание датчанина подарить молодой стране целую эскадру дирижаблей, «воздушных кораблей». «Не хочется что-то. Мы пока пешком будем жить», — путь ее, родины и народа еще далек, во многом предстоит еще разобраться, главное, свой идеал испытать, понять и принять его «без брака», целостно и конкретно-делово...

6

Внимая последнему финальному аккорду «Шарманки», ловишь себя на восхищении мгновенно промелькнувшей, скорее всего бессознательной, платоновской вещи интуицией, как бы «футурологической». Если условно понять ликвидацию «Песчано-Овражной коопсистемы», снос населенного пункта под чистое место расширительно-символически как разрушение советского этапа существования страны, причем в соответствии с новым «перспективным планом» — для «промышленной эксплуатации подпочвы, в которой содержится газовый угар», то можно увидеть тут в смутно-тревожном «творческом сне *русского Платона* явившееся «невольное»-точное предвидение будущего России. Газовые разработки и газовая труба для откачки природного уже, не *душевного*, богатства на тот же Запад (за костюмы, еду, удовольствия для стоящих поближе к трубе, контролирующих ее) с тем же «курсом на безлюдие» во круг — будущее не менее дурное, чем предыдущее «щоевское» настоящее. Но и, конечно, тоже не вечное, а столь же проходящее...

Хотя самому Платонову из-под глыб душившей его эпохи сроки могли казаться и подлиннее. Вот одна из фраз в его записной книжке за 1935 г.: «Человек, захотевший победить СССР, — и питающийся научно, химически, чтобы прожить 500 или 1000 лет, — пережить всех»⁷. Каким далеким казался возможный прерыв советской истории, выход из СССР — до тысячелетия, так глубоко-безнадежно сидели в своей эпохе, так крепко было все схвачено строем. А как легко и быстро оказалось все порушить! СССР прожил среднюю продолжительность жизни всего лишь отдельного человека: 70 лет! Как-то оскорбительно мало для гордости рабоче-крестьянской, народной, изначально родной для Андрея Платоновича власти! К этой его записи можно добавить оказавшуюся хронологически более точной пророческую мысль В. Розанова, высказанную, правда, еще до свершения революции: «И “новое здание”, с чертами ослиного в себе, повалится в третьем-четвертом поколении»⁸. Повалилось даже раньше. Вот эти ненавистные и Платонову *ослиные черты* и уши так и торчат как объект ядовитого осмеяния и в его пьесах. Вместе с тем для глубинного восчувствия Платоновым революционной эпохи, возможно, ближе другие слова Розанова: «Явились как будто “безбожники”, а работают как ангелы, посланные Богом»⁹ — вот она, диалектика истории, ее деятелей, обнаруживавшаяся не раз на нашей родной ниве.

«14 Красных избушек», примыкающих рядом тем и мотивов к «Шарманке», — вершинный драматургический шедевр Платонова: по захватывающему сюжетному разворачиванию, композиционной выстроенности, остроте схваченного человеческого, социального, идеологического, столичного и провинциального материала, по пронзительности трагедийной атмосферы, душевных интонаций, густоте метафизических мотивов, высшему *платоновскому* пилотажу языкового самовыражения персонажей... В их репликах под покровом как бы простых юродивых парадоксов свивается сложно-противоречивый, амбивалентный, как сама жизнь, «философский» и экзистенциальный клубок индивидуального или классово-типового взгляда и судьбы. Приведу некоторые из этих реплик. Вот высказывается пронизательный Хоз, «интеллектуальный авторитет Европы»¹⁰, почти уже «вечный жид», уставший от существования, его вечных коллизий, от своей славы и возложенных на него мировых задач, от бесследного исчезновения близких, но при всем своем скепсисе все еще чувствительный к редкой прелести юного, чистого существа (тут это Суенита). О новой стране: «Да, мне ваш эсесер понравился: кругом противоречия, а внутри неясность»; о состоянии народных душ: «Бога нет даже в воспоминании»; о все понимающих и не бесталанных советских писателях, сумевших комфортно *играть* «в свою славу», вписаться в режим: «Вам хочется рассмеяться в своей стране, а вы стараетесь мыслить»; о Суените: «...у тебя сердце бьется умнее моей головой»... С ним в мир Платонова особенно густо входит метафизический лейтмотив «пустяка». Пустяки *господствуют в мире*, в который сам человек вносит свои эмоции и переживания: «Какое всемирное, исторически организованное жульничество!.. И ветер, дескать, как будто грустит, и бесконечность обширна, как глупое отверстие, и море тоже волнуется и плачет в берег земли... Как будто все это действительно серьезно, жалобно и прекрасно! Но это бушующие пустяки!»; «Мне известно с точностью всемирное устройство. Оно состоит сплошь из стечения психующих пустяков»; «Я давно потерял себя и живу в пустоте ясности и отчаяния»; «Займемся пустяками для утомления души»; «...текущие пустяки всех событий»; «Я такой же пустяк, как все живое и мертвое»... Мотив *пустяка, пустяков* — это уже последний, безнадежный, *равнодушный* предел ощущения *скуки*, столь связанной у Платонова с подсознательным переживанием *смертности*, дурной бесконечности бессмысленного, обезбоженного бытия, но в скуке все же есть еще остатки подъемного чувства: страхнуться и бежать из этого падшего, серо-пыльного, смертно-унылого состояния мира!..

Суенита, входящая в действие с ощущением своей безграничной веры, чудесной, светлой дали впереди: «У нас все может случиться, чего только захочет наше сердце!», по мере вторжения иррациональных, непреодолимых сил (противоборство ущемленного социального слоя, похищение ребенка и колхозной собственности, голодный ужас и ожесточение, смерть ребенка...) проходит свой душевно-метафизический, трагедийный слом: «Опять мне скучно стало. Сердце мое болит, и телу жить становится стыдно», стыдно по сути за энтузиазм радикально, от главных, тоскливых бедствий не спасающей, а значит, обманной новой веры. Автор оставляет ее рядом с трупиком младенца на берегу

моря, где появляется рыбацье судно, везущее им спасение, но она сначала и не замечает его, вся в тоске по потерянному сыну: «Ребенок мой не дышит. Дедушка Хоз ушел... Скоро уже вечер — как скучно делается мне одной!» А когда все же «видит парус», то «равнодушно»: «Вон корабль наш плывет, хлеб и овцы едут домой... Один ребенок мой не чувствует ничего...» И на этом трагическом фоне лежащий пластом рядом с ней сморившийся от голода главный идейный фанат большевизма Антон со своими резкими вскакиваниями, уверениями «Я с тобой один остался до полной победы — кто кого — на эн-количество веки веков!» и призывными выкриками смотрится как ненужная, докучная, марионеточная аппликация. Суенита, конечно, ничего не формулирует, но в ней уже сдвинулись какие-то тонкие внутренние балансы, стесненная душа уже тихо-неразборчиво, но что-то сказала ей о бессилии такого идеала, который *не вмещает* в себя главных чаяний ее сердца, не вмещает, говоря уже осознанным платоновским словом, в себя главного — онтологических задач «выхода из положения смерти», «взыскания погибших», преображения человека и мира.

Вершков — из сохранивших здравый пронизательный смысл народных платоновских героев, вынужденных приспособляться к гнету железных обстоятельств. (В «Шарманке» таким, только в более прагматически-корыстном варианте, типа Прошки Дванова, является заместитель Шоева Евсей.) Из уст Вершкова мы слышим ироническое: «Я живу от сознания, разве у нас от пищи проживешь?», «А чем ты накормишь его (народ. — С. С.)? — только политически! Лозунг выпустишь из ума!» А как точно формулирует он, отвечая Хозу, за колхоз он и социализм или нет: «Я за него, Иван Федорович, и напротив. Я считаю одинаково: что социализм, что — нет его. Это ж все несерьезно, Иван Федорович, одна расписовка людей».

8

Гнетущее впечатление оставляют «14 Красных избушек». Перед нами — славные, взыскующие идеала простые народные русские люди, наученные классовой борьбе, беспощадности к врагу, вплоть до его физического устранения с лица земли, вот и Суенита враз, моментальным кинжальным ударом в сердце, убивает Вершкова. Да и сточетырехлетний Хоз воспринял такие радикальные реакции — вдруг взял и задушил, как «классового врага», как чуждый элемент, молодую свою подругу, Интергом, сразу после любовного с ней акта, а та всего лишь по-женски, как *душечка*, лишь вербально-безобидно индуцировалась от писателя Уборняка модным марксистским шармом с установкой на сознательность и бдительность. Стоит несколько остановиться на диком, недаром кавказском по стилю убийственном жесте Суениты. Именно здесь, как мы помним, подзатесался товарищ Сталин. Умный Вершков в качестве резолюции Западу, пославшему в «эсесер» Хоза за решением мировой загадки, написал своей рукой на письме в Европу: «Да здравствует товарищ Сталин», отменив тем самым самое наличие таковой загадки. Все, приехали! — в качестве живого земного бога высочайший, всеразрешающий, непогрешимый абсолюте налицо, какие могут быть еще загадки, какие поиски вариантов ответа?! Скорее всего, Суенита почувствовала тут иронию своего каверзного колхозника. И тут же ос-

корбилась, что Хоз принял, как свой ответ, какого-то сомнительного Вершкова, хотя тот, по сути, выразил истину, какой жила она сама: «Мы здесь бедные, у нас нет никого, кроме Сталина. Мы шепчем его имя, а ты его срамишь. Вы богатые, у вас много ученых вождей, у нас — один». И когда Вершков попытался встать в один ряд с Суенитой в принятии ее идеала («Я тоже социализм!»), та с резким отторгающим приговором: «Социализм, как и Сталин, у нас один. Два не нужно», тут же всаживает ему в грудь кинжал. Как будто само энергетическое поле, включающееся при имени Сталина, мгновенно твердо *насталивает* ее руку, направляя в сердце «врага».

Как все перекручено, сбито с панталыку, извращено, *распсиховано!* И утешающий пассаж о научном воскрешении заученно-холодно декламирует Антошка Концов, бессмысленный и никчемный горячечный адепт науки и коммунизма, фигура страшновато-гротескная (недаром при «апокалиптической» фамилии!). Высказывается он курьезными гроздьями лозунгово-газетного сленга эпохи, в потенции скор на рациональную расправу с «врагом», предельно суров в исполнении железно, слепо понятого долга, строг к любому прегрешившему, даже если это арестованная на время за убийство Вершкова Суенита. Неистово кричит в трагическом финале: «Пора вперед!» и тут же исчезает. Сам этот повторяющийся в пьесе момент внезапного появления, превентивного, невпопад грозного рыка или энтузиасмического захлеба и тут же исчезновения персонажа (этот момент постояен именно в отношении Концова) — черта эстетики театра кукол: только марионетки так же мгновенно исчезают под ширмочкой, проговорив свой ролевой спич.

9

Конечно, в пьесе немало от театра марионеток. За убийством персонажей стоит яростное уничтожение «вредных» идей — впрочем, видим-то мы вполне живых людей. И вместе — шевелится в главных героях чуткое сердце, и тщетно давит его порывы дурная, идеологически запрограммированная голова. Скучно им, тоскливо, что-то *не то* творится. Измордована народная душа революционным стрессом, установками на ненависть, правом на убийство, причем быстрое, самосудное, с первого же ударившего в голову пылу-жару, может быть и ошибочного — как тут же пересматривает Суенита свое отношение к тому же заколотому ею Вершкову, с одной стороны — «ударнику», с другой — невоздержанному на язык умнику, в том числе с «контрой» Ашурковым, угнавшим их овец, прихватившим их домик и заодно невольно двух сонных детишек. Они-то, «бантики», тут никого не убили, а когда их нагоняют и забирают предводителя, то он, привязавшись к грудным деткам, плачет над ними. Когда-то любил маму одного из них, Суениту, — в другую нормальную эру.

Еще ранее, после монолога Хоза об антропорфизации природы и ее стихий как «организованном жульничестве», реакция Суениты более чем характерна: «А кто такие жулики, почему их не расстреливают, чего они думают?» В сознание внедрен тотальный и якобы единственно верный принцип уничтожения всего «не того» — и Платонов в своем творчестве постоянно наводит на понимание: в этой установке на физическую ликвидацию целых социальных слоев,

неудобных, ершистых людей, а с ними и мощных концентраций энергии, ума, умения и лежит один из главных роковых просчетов новой идеологии и практики. Николай Федоров, чья мысль глубинно коснулась сокровенных идеалов Платонова, считал, что «наши пороки лишь извращенные добродетели», они часто концентрируют в себе особенно мощный психический, действенно-волевой потенциал. Изолировать и уничтожать на корню даже предполагаемо злые силы, существа, людей — значит терять этот потенциал, вместо того чтобы перенаправить их на дело благое, преобразовать «темные» качества и свойства, а носителей этих качеств духовно и физически *излечивать* и присоединять к общему единству. Этот забытый и забитый евангельский дух любви и всеобщего спасения все же еще сумеречно дремлет в каких-то генетических глубинах народной души. Та же Суенита, когда речь идет о Федьке Ашуркове, кого она чувствует изнутри, не отдаст его в карательные клещи ГПУ, намереваясь взять «на воспитание»: «Я из него колхозника-ударника сделаю, он годится лучше наших, я знаю. Он кроткий будет!»

10

Этот же дух пытался Платонов внести в идеологическую атмосферу страны своей пьесой «Высокое напряжение», когда, несмотря на некоторое помягчение с июля 1931 г. отношения власти к старой технической интеллигенции, вовсе не исчезло недоверие к ней, преследование производственного «вредительства» и «вредителей» с самобичеванием классово и идейно «нечистых». Именно с этой пьесой он упорно и тщетно бился почти десять лет, шел на обсуждение ее в писательской среде, посылал в журнал и издательства, предлагал театру, переделывал, пробовал новые редакции, то длиннее, то короче, прятал под другим названием... С одной стороны, вроде *близок локоть* — как же передовая, самая востребованная производственная тема, героика жертвы за общее дело, да и Горький сразу одобрил... С другой, тот самый неприемлемый, *против шерсти*, дух не мести и подозрительности, а прощения и доверия, когда, по сути, снимается вообще каноническая тогда в литературе фигура «вредителя» как такового. А главным вредителем оказывается собственная низовая дурость и малохольство в лице, казалось бы, случайной проходной фигуры — недаром мелькала у Платонова мысль так и назвать свою пьесу — «Почтальон», иронически указав тем самым на образный адресат самого явления «вредительства».

Сравнение первых набросков пьесы об инженерах (1929), проанализированных Д. Московской¹¹, с окончательным вариантом «Высокого напряжения» конца 1931 г. обнаруживает характерный сдвиг: вначале предполагалось ввести образ «вредителя-спеца», конфликт между инженерами старой и новой школы... Однако, по мере все большего обнаружения абсурдной логики и бедственных результатов такой селекционно-карательной политики, с переживанием на самом себе в 1931 г., после публикации «Впрок», чего стоят убийственные обвесившие его этикетки («классовый враг», клеветник и литературный вредитель, одновременно правый оппортунист и левый троцкист...), в написании первой редакции пьесы (начало августа 1931), носившей название «Объявление о смерти», пошел четкий процесс: не радикализация конфликта, усугубление

его до ужасной нелепости, а смягчение его, и не просто смягчение, а снятие вообще. Это был процесс обратный происходившему в реальности, по крайней мере, вплоть до выступления Сталина в конце июня 1931 на совещании хозяйственников с призывом борьбы со «спедедством» как новым перегибом. Так в какой-то степени Сталин становился как бы опорой (точнее, «соломинкой» спасения) гонимому писателю в окончательном воплощении своего *актуального* драматургического замысла, на который им возлагалась прежде всего надежда на свою социальную и писательскую реабилитацию. Но это была попытка, заранее обреченная на провал: по самой своей творческой природе, как бы ни старался Платонов ее согнуть и «исправиться», он органически не мог соблести нужных хитро-конъюнктурных балансов в своем мировоззренчески и стилистически непокорном творчестве.

11

Первое действие «Высокого напряжения» экспонирует главных персонажей, вокруг которых кристаллизуются три тематических ее блока. Это сорокапятилетний Сергей Дмитриевич Абраментов, «худой и бедный человек», инженер-механик — особо сомнительная для эпохи фигура: бывший белоэмигрант, мыкался по разным странам, вплоть до Австралии, «хотел оттуда победить Советский Союз», но в результате если и не полюбил его, то «заинтересовался им», вернулся на родину, отсидел в тюрьме, и вот его выпустили оттуда «жить и работать». Рассказывая о себе сначала своему бывшему другу инженеру Машкову, потом директору завода Девлетову, он сразу же притягивает к себе убеждающей аурой своей *настоящести*: в нем чувствуется человек умный и сильный, искренний и честный, личность *с идеей*, умеющая выразить себя в тонких градациях самооценки. Он не боится сознаться, что советская власть его «еще не победила» — признает ее «только мыслью, искусственным напряжением», отказываясь принадлежать к какому бы то ни было стану: «Теперь я одинокий <...> в сердце своем — я ничей, там я свой». И дает директору тонкое объяснение такой своей сердечной автономии, поднимая ныне поправленные, но святые для него права незабвения, памяти о прошлом, прошлых людях и поколениях: «Просто в сердце еще долго остается теплота того класса, который уже погиб...» Хотя он готов вместить в него, возможно, и *социализм* — уже и «чувством, и действием».

Иван Васильевич Машков, «утомленного вида инженер», несколько за сорок, являет собой довольно разработанный в литературе того времени тип — особенно ярко у Леонова (ко времени написания пьесы уже вышла его «Соть»). Существует он в ощущении своей классовой неприкаянности, душевной ветхости, ненужности для нового времени («Я мелочь, прослойка, двусмысленный элемент и прочий пустяк...»), живет равнодушно, по инерции, стараясь увильнуть от излишних трудовых напряжений, живет в постоянном страхе обнаружить себя в таком плачевном качестве и в ожидании суровой за это кары... Его раздвоенные, жалкие рефлексии прощивают первое действие и вообще каждое его появление в пьесе. И так нестерпимо взмывает в нем внутреннее мучение, что он уже «принципиально подготовился» к самоустранению из бытия —

с написанной заметкой в газету о своей кончине. И тут же два эти инженера контрастно реагируют на громкий звук взрыва, аварию в компрессорной: Абраментов бросается, «но без паники» на помощь в ее устранении, а Мешков, мучаясь — бежать, не бежать, собственно зачем, «там есть сменный инженер», в конце концов, жалея себя, засыпает в «ворохе вещества» своей неубранной комнаты.

Возвращается Абраментов, а за ним достаточно еще молодой, 35-летний директор Девлетов, видевший его в деле, во время ликвидации поломки, и предлагает ему в ходе прощупывающей краткой с ним беседы пост заместителя главного механика. Своими точными реакциями и жестами он сразу же производит впечатление разумного руководителя, проницательного и шадящего людей. Сюда же, на квартиру Машкова, является и шатающаяся от усталости, спящая на ходу молодой инженер Ольга Крашенина. Сутками не отрывается она от заводской авральной работы, просит Абраментова хоть ненадолго сменить ее и проваливается в беспокойное забытие на чуть расчищенной им хаотической постели Мешкова. Вырывает ее из сна вторжение разъяренного, бешено ее ревнующего мужа, то ли к всепоглощающей ее работе, то ли ошибочно к случайным ситуациям, как сейчас, когда не удерживается он даже от рукоприкладства. Но Ольга — как стрелка компаса — нацелена на одно: *моя смена!* — вся в одержании трудового энтузиазма.

12

Второе действие — растущее крещендо, вплоть до трагического пика, кульминация темы, с которой входит в пьесу Ольга: работа как священный аврал, предельная мобилизация, подвиг, какое-то самоотверженное, почти религиозное свершение — то, что уже ярко выплескивалась в советской поэзии и прозе, и у Маяковского, и у того же Леонова в «Соти»... Тут — фанатическая одержимость, высокий долг, аскетизм, редукция человека до эффективного работника, когда все для страны, для дела, для будущего, когда ничто не щадится — ни время, ни личные, семейные чувства, ни здоровье, ни жизнь своя и других... И вот, безостановочно снабжая электричеством какой-то окружный кусочек производства и страны, выполняя промфинплан, неукоснительно, не смотря ни на что, как будто берут высоты окончательного, великого счастья, когда нельзя сорваться в его стяжании ни на час, ни на метр... В этом явно сквозила какая-то смещенная, плохо осознанная, подменная экзальтация и эйфория.

Среди мечущихся ударников и инженеров, затыкающих дыры какой-то перманентной аварии, сажает Платонов за пульт управления станцией сорокалетнего полненького инженера Жмякова, весело-ироничного, инкрустирующего свой огромный монолог, прерываемый сообщениями о новых бедствиях, главным образом песенными припевочками, поэтическими обрывками и сентенциями с пародийными изможденными вздыханиями *высокого регистра*: «Боже мой, Боже мой, почто ты оставил меня... в таком веке? В каменном тихо было. <...> При большевизме я среднего ничего не видал...» Замечательно, как они с Мешковым посреди галопирующих катастроф высчитывают, что их ждет:

за сожженный генератор — «нам будет лет десять», за отсутствие тока — «до пяти лет изоляции». — «Да, это дивная нора»... Да, жить «героически и скучновато», — подытоживает Жмяков. — Где мы теперь, кто нам сжимает пальцы?..»

Среди общей неразберихи и упрямо-судорожных действий Крашениной и рабочего-ударника аварийной службы Пужакова только Абраментов трезво оценивает гиблущую ситуацию, но постоянно напарывается на безумно-алогичный энтузиазм. На его «Машины ведь нейтральны в классовой борьбе — генератор сейчас сгорит» — Пужаков: «...мы их заставим сочувствовать...» А когда он все же сгорает — «Машины мертвы, к сожалению, Ольга Михайловна», та бросает ему едкое: «Когда они в мертвых руках, инженер Абраментов». И он действительно *вспыхивает от обиды*, но все же разумно парирует: «А генератор — не большевик». То, что техника — «не большевик», не действует *как надо* в магическом поле большевистской воли, страшно демонстрирует финал этого действия: жуткая гибель в огне одного из ударников Распопова и самого Абраментова, ринувшегося его спасать. Перед смертью им достает сил выйти из огня, держась за руки друг друга, «черными, обгорелыми, почти неузнаваемыми», с выжженными глазницами.

13

Третье действие, при том что здесь разрешается и загадка каскада производственных катастроф и умиротворяется общая обстановка на заводе, — наиболее острое и «сомнительное» по своему духу, возможно, более всего ответственное за безнадежную издательскую и постановочную судьбу пьесы. Здесь Платонов наиболее прозрачно выражает свое отношение и мысль. Здесь концентрируется заветный мотив, связанный в творчестве писателя с переживанием смерти, с отношением живых к умершим. Недаром открывающий действие текст авторской ремарки так тонко, ажурно ведет свою партию, за которой следует единственная любовная сцена... между молодой женщиной «в длинном платье, в весенней шляпе, с маленьким букетом цветов» и черным, безглазым трупом, лежащим в гробу заводского клуба. Ольга Крашенина «гладит обугленную голову Абраментова», «робко целует его в губы», обращаясь к нему тихо и проникновенно: «Я и полюбила вас, и заплакала» (а то что между нею и погибшим инженером, несмотря на некоторую пикировку, сразу же скрыто пробежала искра сердечной симпатии, хотя и остается в подтексте, но вполне очевидно). А Пужаков, «в костюме, в галстукe, убранный, с громадным букетом красных роз», пришедший погоревать прежде всего над своим другом Сеней Распоповым, произносит над его гробом «речь» вполне «идейную», из тех, что лейтмотивно («совесть перед умершими», «греховный стыд перед умершими», «отработать» свою вину перед ними) звучали и будут звучать в платоновском творчестве, вплоть до военных и детских рассказов: «...нам, брат, без тебя тоже стыдно оставаться. Ты, значит, сделал, а другие жировать будут, — это ведь неверно. <...> Вот дай управиться — природу победим, тогда и тебя подыдем...»

В финал пьесы вдвигается приехавший из Москвы директор Девлетов: он и сообщает, что им, оказывается, уже давно послали и «особый диспетчерский радиопульт», и специальную депешу об их включении в высоковольтную обще-

союзную электролинию. Каким же образом все это, вызвав такие трагические последствия, до них не дошло, выясняется через почтальона, который, не придав особого значения присланному аппарату, оставил его при себе, соорудил из него радиоприемник, музыку слушать от скуки, а все телеграммы, вследствие поломки, вообще опоздали на несколько суток... Девлетов тут выступает как идеальный, мудрый, *всеразрешающий* руководитель. Он разумно распределяет иерархию ценностей: главное сбережение людей, а не жертвенное геройство на производстве: «Справились бы потом, не очень страшно... А то ведь вы людей пожгли, и каких людей...» Он готов и брать на себя вместе с другими суровую ответственность за случившееся, и не упираться при этом в отчаянный тупик. Развязывает психологические узлы в обочинных по отношению к генеральной линии душах: хорошенько «пропесочив» потенциального самоубийцу Мешкова, вливает в него бодрость и чувство причастности к общему делу, отсылает в отпуск, на курорт на два месяца — радоваться жизни, приходить в себя; ободряет жизнерадостного и гибкого Жмякова, готового наперед принять «историческую необходимость»: «...все равно ты нашим будешь — кому ты нужен? Кто оценит или поймет твою тревогу и твой характер?.. Социализм велик!» Чеканит принципиальную формулу преобразования и спасения: «**Мертвых сохранить, живых вылечить**». Кого напоминает нам эта фигура платоновского директора, тот дух, который она несет? Кто-то может сказать — идеального монарха в классицистической пьесе, в тогдашних условиях ясно кого. Может, Платонов и желал такой расшифровки для издательских медных лбов, и то, пожалуй, с опаской. Но, по сути, директор воплощает позицию, близкую к практически-учительному пафосу некогда осмеянных гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями», где подробно расписаны советы, как руководить людьми тем, кто поставлен на это место, как искать пути настоящего обустройства и преобразования жизни в России. Где с полной убежденностью утверждается воспитательная установка не на уничтожающие человека обличение и кару, а на возвращение в нем ростков добра и ценных деловых качеств. Гоголь призывал *не отчаиваться в человеке*, «не верить по слухам никаким неизлечимостям», почувствовать «в уроде... идеал того, чего карикатурой стал урод»¹². Уж кто лучше Платонова-инженера и Платонова — активно-эволюционного мыслителя понимал капитальное значение как сбережения и умножения энергии материальной, так и синергического совокупления умственно-психических, человеческих сил, а не расточения их в часто надуманной, искусственно взбитой борьбе, в уничтожении целых фракций носителей «мозгового вещества». Можно сказать, что только на таких путях видел он выход из реального гиньоля, жутковатого абсурда, который развернулся в его произведении стыка первых двух послереволюционных десятилетий и начала 1930-х гг.: от «Чевенгура» и «Котлована» до «Шарманки» и «14 Красных избушек»...

¹ Дужина Н. «Действующие лица» (Проблемы текстологии пьесы «Шарманка») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 564. Далее — Страна философов. См. также статью, освобождающую от рассмотрения здесь функции многочисленных аллюзий и пародийных цитат (от фольклорных, литературных до актуально-по-

литических), важных для понимания полноты смысла пьесы: *Дужина Н.* Мелодии шарманки (Цитата и аллюзия в пьесе «Шарманка») // Страна философов. Вып. 5. М., 2003. С. 514–531.

² См. эту статью, опубликованную Н. Корниенко в приложении к своей работе «Чевенгурские мечтания о “новом человеке” в статьях Платонова 1920-х гг.» (Страна философов. Вып. 6. М., 2005. С. 515).

³ Там же. С. 514.

⁴ Замечательно разносторонний и тщательный реальный комментарий, раскрывающий пестрый контекст конкретных политических, общественных, идеологических, культурных, бытовых ситуаций и событий, к пьесам Платонова, как и к другим его произведениям (в причудливом их сплетении в текстах писателя, представлен в работах Н. Корниенко и ее школы (Е. Антонова, Н. Дужина, Д. Московская, Е. Рожнецва, Л. Суурова, Н. Умрюхина). Новой глубине прочтения Платонова способствует скрупулезная при этом реконструкция рукописных вариантов и черновых автографов его произведений и работа над ними.

⁵ *Рожнецва Е.* Преодоление «кризиса гуманизма» («Король на площади» А. Блока и «14 Красных избушек» А. Платонова) // Страна философов. Вып. 5. С. 537.

⁶ Новые материалы к истории текста произведений Платонова 1930–1931 гг.: «Котлован», «Шарманка», «Ювенильное море». Статья и публикация *Н. Дужиной* // Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М., 2009. С. 247–248.

⁷ *Платонов А.* Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 159.

⁸ *Розанов В.* Уединенное. М., 2002. С. 117.

⁹ *Розанов В.* *Homines novi...* (Новые люди — лат.) // *Розанов В.* Когда начальство ушло... М., 1997. С. 17.

¹⁰ Так характеризуется он в черновом списке действующих лиц. См.: Реконструкция чернового автографа пьесы «14 Красных избушек». Статья и публикация *Е. Рожнецвой* // Архив А.П. Платонова. Кн. 1. С. 275.

¹¹ См.: Первая редакция пьесы «Высокое напряжение»: «Объявление о смерти». Статья и публикация *Д. Московской* // Архив А.П. Платонова. Кн. 1. С. 178–236.

¹² *Гоголь Н.* Выбранные места из переписки с друзьями // *Гоголь Н.* Полн. собр. соч. Т. 8. М., 1952. С. 317, 319.

II. КИНОСЦЕНАРИИ

**КОНТЕКСТЫ
ИЗУЧЕНИЯ И ПОНИМАНИЯ**

Божена Витович (Варшава)

«ПЕСЧАНАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА»: ОТ РАССКАЗА К КИНОСЦЕНАРИЮ

В наше время книга и фильм почти равноценные формы передачи литературной культуры. Книга воздействует языком, фильм — визуально. Хотя много произведений «высокой» литературы было приспособлено к требованиям кино (например, «Анна Каренина», «Война и мир», «Мастер и Маргарита»), не все из них поддаются без негативных последствий такой процедуре. Дело в том, что некоторые формальные свойства произведений нельзя перевести на язык фильма, они утрачиваются в процессе адаптации, например идиостиль автора, его язык, нарративные эксперименты, сложная психология героев. Присматриваясь к экранизации литературного произведения, мы нередко чувствуем неудовлетворенность, так как детали и нюансы, которые нас восхищали в книге, утрачены на экране. Проблема успешной адаптации литературного текста для кинофильма сводится к необходимости оптимально перевести язык прозы на язык визуальных образов — сохранить содержание и смысл первоисточника, избегая буквального его прочтения, но придать ему новую форму, т. е. структуру киносценария.

Адаптация — это также вопрос интерпретации, так как любое прочтение литературного произведения (а может быть, этих прочтений не меньше, чем читателей) определяет подход к адаптации. Автор адаптации предлагает зрителям фильма свою личную интерпретацию исходного текста, которая может не совпадать с интерпретацией других читателей. Именно это несоответствие часто вызывает разочарование фильмом. Несомненно, задача облегчается, если автором адаптации является автор литературного произведения. Тогда киновоплощение может обогатить прочтение первоисточника.

Андрей Платонов увлекался кино, а также возможностями кинематографического «нового искусства», созвучного атмосфере послереволюционного времени. Несколько своих произведений он адаптировал или планировал адаптировать для ки-

но. Одной из таких попыток является рассказ «Песчаная учительница», но Платонов не разработал полного его киносценария, остановившись на этапе либретто. Либретто — в широком смысле — литературная основа любого сценического произведения или краткое изложение сценария. Сценарий Платонов намеревался разработать, когда будет решен вопрос о киносъёмках. Очевидно, до этого не дошло¹, но следует отметить, что в 1930 г. по мотивам этого произведения был снят немой фильм под заглавием «Айна». К сожалению, из 72 минут этого фильма сохранилось всего лишь 10 минут, и поэтому нельзя сравнить интерпретацию Марии Смирновой, написавшей сценарий, с творческими планами Платонова.

Как известно, рассказ «Песчаная учительница», созданный в 1927 г., посвящен нередкой у Платонова теме «Человек и стихия природы», в данном случае борьбе с песками. По многим признакам рассказ предвосхищает повесть «Джан». Добавим, что подобный сюжет — судьба одинокой деревенской учительницы, принимавшейся за сизифов труд ради общего блага, — известен и в польской литературе. Его разработал Стефан Жеромский в рассказе «Siłaczka» (русское название: «Непреклонная»).

Героиня платоновского рассказа, двадцатилетняя Мария Нарышкина, после окончания в Астрахани педагогических курсов назначена учительницей в среднеазиатское Хошутово. Увидев это жалкое село, занесенное песками, и познав бессмысленный труд его жителей, пытавшихся расчищать песчаные завалы, среди голода и болезней, Мария решает превратить пустыню в сад и с помощью сельских друзей три года спустя достигает цели: пустыня зеленеет, крестьяне начинают жить лучше. Однако Хошутово раз в пятнадцать лет посещают кочевники со своими стадами, и именно сейчас настало это время; в течение трех суток животные топчут все посадки, выпивают всю воду в колодцах. С печалью в сердце Нарышкина идет к вождю кочевников, а тот в ответ на ее угрозу объявляет: «Степь наша, барышня. Зачем пришли русские? Кто голоден и ест траву родины, тот не преступник». Несмотря на поражение, учительница подмечает, что этот человек мудр и умен. Разочарованная, она едет в округ для разрешения ситуации. Ей предлагают покинуть Хошутово и отправиться в другое село, Сафуту, где кочевники переходят на оседлость. Завокроно считает, что, если Мария обучит кочевников культуре песков, они перестанут истреблять посадки русских поселенцев. Сначала перспектива похоронить молодость «в песчаной пустыне среди диких кочевников и умереть в шелюговом кустарнике» страшит учительницу, но, вспомнив умного вождя и бесконечно тяжелую жизнь племен пустыни, она решает на это.

Сюжет либретто «Песчаной учительницы» начинается раньше, чем сюжет одноименного рассказа. Марию Нарышкину и ее подругу мы встречаем впервые в общежитии астраханских педагогических курсов. У Гюлизар восточное лицо «дикого кайсакско-калмыцкого племени» Каракумской пустыни. Мы знакомимся также с Мемедом, братом Гюлизар. Герои разговаривают о родине и об обычаях кочевников. Мемед, вождь племени, пробует уговорить сестру вернуться в родные места после окончания курсов — объясняет ей, что их народ

¹ Платонов написал сценарий; автограф находится в фонде писателя ОР ИМЛИ. (Примеч. ред.)

страдает и гибнет, а она может быть там полезной. Однако у сестры другие планы: ее направили в Сафуту учить детей. Мемед также напрасно пробует уговорить Марию ехать с ним в пустыню — он в нее влюблен. После окончания курсов девушки уезжают работать по распределению. Оказавшись в Хошутове, Мария видит пески, голодных, бедных поселенцев и под влиянием одного из них решает бороться с пустыней. Через три года село трудно узнать — все зазеленело, жители стали счастливее, а Кобозев влюбился в Марию; ей советуют выйти за него замуж. Однажды девушка разговаривает с пожилым пастухом об обычаях племени, и тот выражает беспокойство, что скоро могут нагрянуть кочевники, а вместе с ними — беда. Когда этот прогноз сбывается, Мария едет навстречу кочевникам и к своему удивлению в их вожде узнает Мемеда. Она просит его оставить оазис в покое, не трогать зеленых кустарников и уйти. Мемед исполнил бы эту просьбу, но чувствует себя ответственным за благополучие родного племени. Уничтожение построенного в Хошутове оазиса и сознание, что ее непосильный труд оказался напрасным, разочаровывают учительницу; она принимает предложение поехать в другое село учить осевших там кочевников борьбе с песками. Прежняя учительница села Сафуты Гюлизар, подруга-курсистка Марии, умерла от чумы, и поэтому там сейчас нужна другая. Мария уезжает в Сафуту. Покидают Хошутото и кочевники Мемеда в поисках лучших земель. Пробиваясь сквозь песчаную бурю, они решают осесть в Сафуте. Мемед идет в школу встретиться с сестрой, но вместо Гюлизар там уже Мария: «Нарышкина стоит на крыльце и с робкой нежностью видит Мемеда».

Художественный мир Платонова сложен и многогранен. В «Песчаной учительнице», как в рассказе, так и в либретто, выдвинут ряд проблем, из которых две самые важные: взаимоотношения между людьми (личность и коллектив, большие и малые народы, переселенцы и коренные жители, захват земель кочевников, насилие, свобода) и взаимоотношения человека с природой (борьба с пустыней, покорение природы, голод, гармония). «Песчаная учительница» — это не только образы идеалистов, верящих в светлое будущее, стремящихся преобразовать мир и посвятить себя строительству новой жизни, обладающих практичностью, способных, как Мария Нарышкина, «заведовать целым народом, а не школой», это также рассказ об обмане, иллюзорности мечтаний изображенного автором поколения.

Платонов использует ряд стилистических приемов, позволяющих отличить сюжет рассказа от сюжета либретто, однако не меняющих смысл «перевода». Например, он вводит прием уменьшения роли некоторых мотивов (редукция). В либретто нет информации о происхождении Марии, о месте ее рождения, об ее отце. В свою очередь, в рассказе вообще нет героини по имени Гюлизар, а Мария встречает вождя кочевников, мнимого брата подруги, только в пустыне, причем между ними нет никаких любовных отношений. Не названо и его имя. Платонов использует также прием «инверсии», т. е. перестановку компонентов композиции в произведении. В то время как рассказ меняет хронологию истории и происхождения Марии, либретто начинается с разговора подруг в общезнании и их встречи с Мемедом. Очередной способ трансформации — замена одних компонентов другими (субституция). В рассказе идея, что надо обучать крестьян борьбе с песками, принадлежит Марии, в либретто — одному из поселенцев. В рассказе кочевники приходят в Хошутото, в либретто Нарышкина

едет навстречу кочевникам, чтобы предотвратить несчастье. В рассказе с обычаями кочевых племен знакомят учительницу жители села, в либретто она узнает об этом от Гюлизар. Последняя разновидность приемов — это расширение значения некоторых мотивов (амплификация). В рассказе Мария предана своей работе, в либретто между нею и братом подруги, вождем Мемедом, возникает чувство любви, как и между Кобозевым, одним из крестьян, и учительницей, хотя в рассказе они лишь друзья.

Платонов — драматург, прекрасно понимавший, что рассказ и либретто руководствуются разными правилами, осмысленно менял структуру произведения, переделывая рассказ в либретто. Он знал, что киносценарию нужен сильный начальный акцент, непосредственное введение в проблематику фильма; а также одновременное установление эмоциональной связи между зрителями и героями произведения. Он этого достиг, вводя в либретто новых героев — подругу и ее брата, сочувствуя тяжелому положению их народа, смерти друзей, но также выдвигая на первый план мотив любви между героями. Благодаря этому он вызвал глубокую симпатию к своим персонажам и неравнодушие к их судьбе. Различие сюжетов в дальнейшей части рассказа и сценария является следствием начальных изменений, но идея произведения не меняется. Платонову успешно удалось выразить в либретто все оттенки исходного текста, т. е. рассказа, и остается только сожалеть, что его кинематографический замысел не был осуществлен.

Светлана Красовская (Благовещенск)

КИНОСЦЕНАРИЙ «МАШИНИСТ»: ПОЭТИКА АГИТФИЛЬМА?

Как известно, работа над киносценарием «Машинист» была завершена Платоновым в 1930 г. А незадолго до этого, в 1929 г., зрителю был представлен фильм С. Эйзенштейна и Г. Александрова «Старое и новое», со вторым названием — «Генеральная линия». Не увидеть столь очевидной зеркальности сценариев, не услышать столь отчетливо слышимого идеологического и эстетического диалога художников невозможно.

Впервые этот сюжет разглядела Н. Корниенко. Исследователь отметила, что «название колхоза “им. Генеральной линии” в “Машинисте” и “Котловане” — это не только социально-политическая, но и кинематографическая аллюзия из жизни 1929 года: фильм С. Эйзенштейна “Генеральная линия”, о котором с конца 1926 года достаточно много сообщала пресса, вышел на экран в 1929 году (под названием “Старое и новое”). Многие эстетические реалии этого фильма используются в либретто Платонова в ироническом контексте. Так, главной героине фильма Эйзенштейна, колхознице-ударнице Марфе, в либретто Платонова противопоставлена девушка Маша, мечтающая выйти замуж еще до построения социализма. Отсылает к фильму “Старое и новое” и сцена своеобразного “оголения” машиниста ради спасения машины: в фильме так же поступает Марфа, снимающая свой единственный наряд — нижнюю юбку, чтобы протереть трактор»¹.

Сюжет заслуживает дальнейшей разработки, потому как интересен не только сам по себе, но и с точки зрения художественных поисков обоих авторов, а в более широком контексте — с точки зрения жанра агитфильма, литературных жанров и жанровых процессов.

Итак... Ни фильм С. Эйзенштейна, ни киносценарий А. Платонова не относятся к числу включенных в активный культурный оборот произведений. Судьба их, каждого — по-своему драматична. Оба они, платоновский — в большей сте-

пени, остались под спудом, составляя тем не менее обязательный шаг в художественном становлении.

Поскольку платоновский сценарий, очевидно, написан позже фильма и является «кинематографической аллюзией» на него, то есть смысл в первую очередь разобраться с ним.

Фильм «Старое и новое» был задуман как экранизация генеральной линии партии в деревне (поэтому первоначально он и назывался «Генеральная линия») и должен был показать первый этап борьбы за коллективизацию деревни на базе индустриализации сельскохозяйственного производства. Работа над «Генеральной линией» была начата еще летом 1926 г. Затем в связи с переключением режиссеров на постановку «Октября» (который должен был выйти на экраны к десятилетию пролетарской революции — осенью 1927 г., но несколько опоздал) произошел длительный перерыв, и съемки картины возобновились лишь в начале 1928 г. Весной следующего года картина была в основном готова.

Для Эйзенштейна это была этапная работа. В фильме, в отличие от предыдущих, таких же экспериментальных «Стачки» и «Октября», появился не только сквозной сюжет, но и — впервые в его творчестве — образ индивидуального героя. Центральную роль исполняла настоящая, «типажная» крестьянка Марфа Лапкина, имя и фамилия которой и были присвоены героине фильма. Зрителю казалось, что именно ее глазами он видит большинство разворачивающихся перед ним событий.

Начало фильма предваряют титры заглавия: «“Генеральная линия” (Деревенский участок). Фильм в 6 частях». Таким образом, уже здесь, в заглавии, точнее, в подзаголовке, было обозначено место действия — деревня. С первых кадров фильм подкупал красотой изображений. Никогда еще на экране не была показана так поэтически, так живописно, красочно русская природа. И тем контрастнее на этом фоне воспринималась деревенская беда и нищета.

Фабула фильма такова.

В экспозиции — многолюдная крестьянская изба. Ночь близится к рассвету — весьма символично. Все еще спят. Спят вповалку. Спят, не раздеваясь, трудно дыша, как будто и во сне продолжают работать. Спят глубоко, «мертвецки» — по лицу, как сказал бы Платонов, «невозбранно» ползают мухи. Вместе с людьми в избе находится и скотина. С рассветом встает хозяйка, топит печь по-черному. Встает солнце. Начинается ежедневная борьба за существование.

Далее показывается почти абсурдный раздел хозяйства между братьями (они распиливают дом пополам). И титры: «Так беднеют и разоряются крестьянские хозяйства». Это завязка конфликта.

Одна из многих — главная героиня — вдова-беднячка Марфа Лапкина бьется в нищете. Нет лошади, нечем пахать землю. Просит у кулака лошадь, хотя бы на день. Отказ. А на дворе весна. Крестьянская весна. В кадре несколько раз появляется образ молодой беременной крестьянки, очевидно символизирующей готовую рожать землю. Уже лето наступает. А лошади все нет. Марфе приходится пахать на коровенке. Другим безлошадным еще хуже — пашут на себе.

«Так дальше жить нельзя! Нельзя жить врозь! Надо сообща!» — призывает Марфа Лапкина на собрании односельчан организовать молочную артель. Но

призыв встречает недоверчивые усмешки. Лица мужиков разнообразны и порепински живописны: веселые, лукавые, добродушные, сметливые. Но тут на авансцене появляется новый герой, хоть и безымянный, но играющий в сюжете значительную, активную роль — участковый агроном с ленинской внешностью, в кожаной куртке и военной фуражке. Данной ему властью агроном объявляет молочную артель из четырех человек открытой.

Но беды не кончаются. Засуха. С удивительной точностью и выразительностью, красочностью поставлен эпизод с крестным ходом и молением о дожде. Отсутствие звука не мешает режиссеру воссоздавать отчаяние молящихся, иступленность их молитвы, а зрителю воспринимать эту картину во всей ее полноте. Несмотря ни на что, небо не послало дождя. Крестьяне с гневом и вызовом смотрят на священника, обвиняя его в «обманстве». В титрах появляется восклицание: «Обманство!» И тут же, используя свой излюбленный метод «монтажа аттракционов», Эйзенштейн дает кадр, изображающий те же испытующие лица крестьян, наблюдающих за работой «нового бога» — машины — сепаратора. Те же взгляды, то же подозрение в «обманстве». Но «новый бог» не обманул — молоко сгустело. Всеобщее ликование. Акценты расставлены абсолютно однозначно — победа за «новым богом» — машиной.

Крестьянская беднота, убедившись в выгодности машины, вступает в артель. Получен первый доход. Артельные без ведома Марфы решают разделить его между собой. С большим трудом и только с помощью агронома героине удастся уцелеть в схватке с озверевшими мужиками и вернуть деньги, предназначенные для покупки племенного быка. Сцена — одна из показательных и идеологически выверенных. Агроном, безусловно, представитель партии и власти вообще, показан как организующая, справедливо управляющая сила, а крестьяне — как нуждающаяся в такой организации жестокая стихийная масса.

Марфа засыпает на шкатулке с деньгами и видит удивительный чудесный сон. Постепенно перед зрителем разворачиваются эпически-идиллические картины: гигантских размеров бык, большое стадо коров, молочный завод, процесс розлива молока, инкубатор, стадо свиней, завод по обработке свинины, технология во всех подробностях, работа на тракторе, молочная ферма, походящая на санаторий, где работники ходят в белых халатах, а животные стоят в идеально чистых стойлах. После перед вдохновленным зрителем возникают титры: «Вы, может быть, думаете, что это сон? Ничего подобного! Это совхоз!» Это реально! — агитируют своего зрителя авторы фильма. Но все это еще только предстоит. А пока Марфа покупает бычка — обещающего стать огромным племенным быком, Фомку. Так артель вырастает в бычье товарищество.

В это время из «Дворца промышленности», с крупного завода, рабочие-отпускники с волисполкомом во главе отправляются в подшефную деревню на строительство общественного коровника, устанавливают «зерноочишалку». Марфа трудится с топором в руках наравне с мужиками, ведет разговор о необходимости совместно обрабатывать землю трактором. Старики еще противятся, но молодым эта идея по душе. «Понемногу привыкли работать вместе», — общаются зрителям титры.

Далее следует не менее живописно-идиллический сюжет — «Покос». В соревновании, устроенном между лучшим в округе старым косарем и молодым, побеждает последний. Нелегко старому признать свое поражение. Но тут круп-

ным планом в кадре возникают челюсти саранчи и стальные «челюсти» механической косилки, сопровождающиеся откровенно агитирующими рекламными титрами: «Траву косит, ворошит, складывает». Глядя на работу машины, соперники мирятся: «Машина укрыла нас с тобой!» Таким образом, гимн крестьянскому труду оборачивался гимном машине.

Наступает осень. Обозленные успехами молочной артели и бычьего товарищества, кулаки во главе с бывшим попом убивают быка, надеясь этим подорвать дела коллектива. Но он уже крепко стоит на ногах.

Чтобы приобрести трактор для уборки хлеба Марфа обращается к шефам-рабочим за помощью. Вместе они преодолевают сопротивление городских бюрократов, изображенных гиперболизированно, сатирически. Крупно, на весь экран и неожиданными ракурсами снятая обыкновенная пишущая машинка превратилась в символ огромной монументальной «машины бюрократизма». В конце концов, Марфа и ее друзья достают трактор. Перед ними широкая дорога к крупному обобществленному хозяйству.

Сцены, связанные с трактором и трактористом, одновременно и символически, и идиличны, наивно-комичны. Воспользовавшись тем, что состоятельные крестьяне, приехавшие на своих подводах, отдыхают в трактире, комсомольцы составили эшелон из множества подвод, присоединили их к трактору на манер вагонов, прицепленных к паровозу, и отправили в открытое поле. Картина эта, снятая с верхнего ракурса и приобретающая обобщенность панорамы, очевидно, должна была символизировать «общий труд на общей земле» и одновременно гимн железной машине, заменившей живых коней.

При всем эпическом пафосе, с которым изображаются «тракторные» сцены, тракторист — деревенский щеголь — фигура почти комическая: на мизинце кольцо, на манжетах (оказавшихся ложными) запонки, модный узкий галстук, кожаные штаны и шлем, очки. Он тщетно пытается починить трактор. В процессе работы ему приходится освободиться от всех ненужных, ложных вещей, пустить в ход свою манишку, снять очки. На помощь ему приходит все та же Марфа. Сцена, когда смущенная Марфа позволяет трактористу отрывать от своей нижней юбки лоскуты для обтирания трактора, полна наивного эротизма. Заканчивается фильм новой встречей героев. Теперь уже Марфа в кожаной куртке и шлеме управляет трактором, а ее тракторист в крестьянской рубахе соскакивает с подводы, садится к ней и целует. За этой заключительной, символической, сценой следуют титры: «Так стираются грани между городом и деревней».

В момент создания это были мечты и проекты, в 1929 г. многое стало реальностью, причем не такой идилической, какой чаялось.

Во время просмотра первого варианта фильма в ЦК было высказано мнение, что авторы его, несмотря на блестящую местами режиссерскую работу и великолепную фотографию, не сумели правильно решить тему. В связи с этим режиссерам посоветовали переработать фильм, побывав предварительно в колхозах и совхозах и глубже осмыслив происходящие там процессы.

Эйзенштейн и Александров в течение двух месяцев путешествовали по сельскохозяйственным районам юга СССР, доснимали и переделывали фильм, и осенью 1929 г. представили его в окончательном виде. Но и в последней редакции картина не была признана отражающей генеральную линию партии, и ей было дано более скромное название — «Старое и новое».

Не отражала она и подлинного, искаженного болью, лица деревни, особенностей классово-борьбы, развернувшейся в ней. Точка зрения, с которой изображались и интерпретировались события, не была на самом деле точкой зрения героини — забитой, маленькой, некрасивой, курносой беднячки Марфы Лапкиной. Над всем довлело монологическое абстрактно-обобщенное, основанное на книжных знаниях, слово режиссера.

И Марфа, и монументальный, заплывший жиром, «классический» кулак с такой же монументальной, дебелией женой; сытый хитрый поп; агроном-активист в кожаной тужурке — представитель интеллигенции, и тупые, жестокие, заросшие дремучими бородами изможденные мужики — все они были лишь марионетками, масками-штампами, за которыми легко узнавались-прочитывались расхожие официальные идеологемы. Суть трагического расколотого существования деревни на изломе времени не только не была вскрыта, но вряд ли можно сказать, что к ней подошли вплотную. Призыв Марфы: «Нельзя жить врозь! Надо сообща!» — так и остался призывом. Как показывала жизнь, обобществление бедняцких хозяйств не решало проблем крестьянской жизни в корне — разобщение и отчужденность не только не уменьшались, но превращались в норму общественной жизни.

Но агитфильм, а фильм Эйзенштейна именно таков, и не ставил, и не решал столь сложных проблем онтологического свойства. У этого жанра другая специфика и другое назначение. Если идти по пути поисков литературных аналогий, то ближайшим литературным «родственником» этого кинематографического жанра является производственный роман (повесть). Оба они связаны с идеологией и представляют собой отклик на злободневные вопросы времени. В основе обоих заключается иллюстративно-назидательная установка — представлять примеры положительного и отрицательного поведения в заданной ситуации, точнее, в ситуации социалистического строительства.

В свое время, а именно в первой половине 1920-х гг., агитфильм был чрезвычайно популярен. Авторами первых сценариев агитфильмов были: В. Маяковский («На фронт!»), А. Луначарский («Уплотнение», «Смельчак»), А. Серафимович («Подполье»), Л. Никулин («Первое мая», «Запуганный буржуй»), Ив. Новиков («Андрей-гудок», «Все в наших руках», «Деревня на переломе»). Агитфильмовская жанровая модель позволяла экспериментировать в области выразительных средств, расширяла возможности игрового кино, однако «к середине 1920-х годов уже грозила превратиться в тормоз, в набор неких обязательных иллюстративных приемов»². Что, собственно, и продемонстрировал задержавшийся фильм Эйзенштейна — он состарился, не успев родиться.

Сегодня удостовериться, что Платонов действительно смотрел этот фильм Эйзенштейна, не представляется возможным. Но с предыдущими работами режиссера знаком был определенно. Косвенное свидетельство этому находим в рукописи неопубликованного при жизни автора рассказа «Надлежащие мероприятия (Святочный рассказ к 10-й годовщине)»: «...товарищ Никандров, будучи чистым Новороссийским пролетарием, до подобия был похож на великого вождя В.И. Ленина. Эта косвенная причина послужила обстоятельством для его игры в знаменитой картине [ре/кино] Октябрь режиссера туманных картин т. Эйзенштейна»³. По этому небольшому фрагменту можно реконструировать не только факт знакомства Платонова с творчеством Эйзенштейна, но и почув-

ствовать ироническую интонацию в определении — «режиссер туманных картин». И дело здесь, кажется, не только в иронически-сатирическом контексте «Надлежащих мероприятий», но и в характере диалога между Эйзенштейном-режиссером и Платоновым-зрителем и писателем, который, судя по всему, имел продолжение.

Реконструкция рукописи рассказа Платонова, проделанная Н. Корниенко, позволяет предположить знакомство писателя и с фильмом «Старое и новое» с большой долей вероятности. Наблюдаемые в сценарии аллюзии вряд ли могут быть объяснены типологическим схождением на фактической и жанровой основе. Во-первых, место действия — деревня, совхоз, в котором проводится генеральная линия партии — у Эйзенштейна и совхоз, который носит имя этой самой генеральной линии — у Платонова. Во-вторых, сон Марфы, оборачивающийся жизнью — в фильме и «жизнь как во сне» («Действие происходит в тумане болот и точно во сне всех действующих») — в киносценарии. Далее, оппозиция крестьяне / рабочие-шефы в обоих произведениях. Образы Агронома и Активиста, зеркально отражающие друг друга. Образ машины: сепаратор, трактор — в фильме и генератор, экскаватор — в сценарии. Коррелируют между собой и способы изображения «взаимоотношений» человека и машины. Кулацкие подводы, сцепленные «паровозом» и отправленные комсомольцами в открытое поле — у Эйзенштейна и более жесткие образы: кулаки на плотках, отправленные властью в открытое море, и «поезд связанных между собой пустых гробов», отправленный в топку экскаватора, — у Платонова. Раздевающаяся Марфа и «оголяющий» себя Машинист.

Что же могло так «зацепить» Платонова в эйзенштейновском агитфильме? Возможно, одновекторность предыдущих художественных поисков. Возможно, в концепции и стилистике Эйзенштейна Платонов в чем-то узнал себя вчерашнего.

И писатель, и режиссер были очарованы Мыслью. Оба делали ставку на «царство сознания». Оба мечтали положить в новом искусстве предел «дуализму сфер “чувства” и “рассудка”», вернуть «науке ее чувственность», «интеллектуальному процессу — его пламенность и страстность» (С. Эйзенштейн). «Сознание — душа пролетариата. <...> Наша общая задача, — пишет А. Платонов в 1920 г., — подавить в своей крови древние горячие голоса страсти, освободить себя и родить в себе новую душу — пламенную победившую мысль»⁴. И еще: «Мысль же, сознание есть самый лучший кулак для борьбы за право жить»⁵.

У Эйзенштейна эти мечты вылились в теорию «интеллектуального кино», «кинематограф мысли», в попытки «экранизации классово-полезных понятий, методик, тактик и практических лозунгов» без обращения «к помощи подзрительного багажа драматического и психологического прошлого». Будущее киноискусство рисовалось ему как искусство «непосредственной кинопередачи лозунга, — передачи столь же незасоренной и прямой, как передача квалифицированным словом». Агитфильм с его языком «монтажа аттракциона», иллюстративной назидательностью и стал воплощением этих теорий.

Платонов не ко всему относился однозначно, но был ряд моментов в левовской литературной и кинематографической теории, явно импониовавших ему. Прежде всего это касается учения о «старом» — классическом и «новом» — пролетарском романе. «Надо изобретать не только романы, но и мето-

ды их изготовления», — полушутя, полусерьезно призывает писатель в статье с симптоматичным аллюзивным названием «Фабрика литературы» (1926)⁶. В новой литературе должна быть «диалектика социальных событий, звучащая как противоречие живой души автора»⁷. Здесь же Платонов произносит сигнальное слово — пароль в новое экспериментальное искусство — *монтаж*: «Монтаж, собственно, и позволяет чутя автора и составляет второе слагаемое всякого искусства — интимно-душевно-индивидуальный корректив, указывающий, что тут пребывала некоторое время живая, кровно заинтересованная и горячая рука. Работала личная страсть и имеется воля и цель живого человека. <...> Надо писать отныне не словами, выдумывая и копируя живой язык, а прямо кусками самого живого языка (“украденного” в тетрадь), монтируя эти куски в произведение»⁸.

Но к концу 1920-х гг. многие юношеские мечты и максималистские проекты были пересмотрены Платоновым. В 1930 г., поднявшись «на перевал» своего творчества, оглянувшись назад и позволив себе усомниться в прежних истинах, он стал мишенью для критики. В это время, на пике, и был создан киносценарий «Машинист». Теперь, когда реконструирована творческая лаборатория «Котлована», его можно назвать, в какой-то мере, текстом-спутником известной повести.

Несмотря на то что главным героем здесь является Машинист, местом действия, где разворачиваются главные события, является не электростанция — основное место его работы, а деревня — совхоз им. Генеральной линии, куда он отправляется на помощь крестьянам. И героем, названным по имени, тоже является не он, а его невеста — девушка Маша и бедняк Кузьма. Это любопытно и само по себе, и в плане сопоставления с эйзенштейновским фильмом. Там, как мы помним, единственной поименованной героиней была беднячка Марфа, также как и Кузьма отправившаяся в город за помощью к шефам-рабочим. Но на этом сходство их функций и характеров кончается. Кузьма — «истомленный, еле одетый человек», он «слишком слаб и бессилён» для того, чтобы оказать серьезное сопротивление обстоятельствам. Он способен лишь помочь Машинисту и его рабочим товарищам. Другое дело — Марфа. Она показана волевой, сильной, альтруистичной. Она, безусловно, активное начало, и аналогия здесь напрашивается — с Машинистом. В этом сюжетно-геройном переворачивании не только пародийный наоборотный смысл, но и прямой — Платонов в роли активного преобразователя видит пролетариат, а не крестьянство. Хотя и здесь все не так просто.

Сюжет предполагаемого фильма начинается с экспозиции — событий, разворачивающихся на электростанции. Из них зритель должен понять, как Машинист снова стал водить поезд и как, в конечном итоге, оказался в совхозе им. Генеральной линии. То есть «оцельняющим» компонентом в сюжете, безусловно, является образ Машиниста, события его жизни.

Как и положено в агитфильме, уже в экспозиции задается ситуация «узкого места», требующего немедленного «прорыва», разумеется, ценой нечеловеческих усилий и, возможно, жертв. В платоновском контексте «Машиниста» словосочетание «узкое место» приобретает пародийное звучание. Писатель использует его в титрах, поясняющих суть происходящего на электростанции. Это надпись на черной доске фасада: «*Наш завод работает на плюху. За полу-*

годие промфинплан выполнен на 85%. Здесь делают узкое место и организуют социалистическое горе» (курсив здесь и далее наш. — С. К.)⁹.

Смысл этой фразы нарочито затемнен, как это часто бывает у Платонова. Субъектная организация ее — совмещение двух точек зрения (местоимение «наш» предполагает повествование от первого лица, а глагол «делают» в сочетании с наречием «здесь» — напротив — повествование от третьего лица) программирует двойственное прочтение. Как, к примеру, вписать в контекст фразы слово «плюху», которое толкуется В. Далем как «оплеуха», «пощечина», «заушина», «сплющенное место вещи»? Вероятнее всего предположить, что здесь актуализируется последнее значение, и тогда высказывание можно понять так: «Наш завод работает на “сплющенное место вещи”», т. е. работает на преодоление «узкого места» (так могут думать рабочие) или на создание его (так может оценивать ситуацию некий наблюдатель, автор). В этом случае ввод второй части высказывания становится мотивированным: *поэтому* или *опять же для этого* «промфинплан выполнен на 85%». Последняя часть фразы — классика платоновских лингвистических загадок-парадоксов. Связанные по принципу управления словосочетания «*делают узкое место*» и «*организуют социалистическое горе*» допускают два прямо противоположных прочтения: то ли здесь искусственно создают это самое трудное «узкое» место, то ли его преодолевают (и в том и в другом случае на него направлено действие, но какое?); то ли здесь «*организуют социалистическое горе*», опять же в смысле «создают», то ли его «организуют», т. е. преодолевают (подобно тому, как из хаоса организуется космос). Словом «плюху» в значении «сплющенное место вещи» и словосочетанием «узкое место» писатель как бы «закольцовывает» свою трехчастную фразу, делает ее своеобразным смысловым «палиндромом», который может читаться «спереди назад» и «сзади наперед», отождествляя неотождествимое. Правда, субъектная организация все же дает подсказку для интерпретации авторской интенции: скорее здесь искусственно создают это самое трудное «узкое место».

Таким образом, платоновское слово с первых страниц, фактически с экспозиции, снимает однозначность заданной ситуации, характерной для агитфильма. Хотя внешне все выглядит как положено: крупные планы, изображающие стрелки амперметров, указывающих предельную нагрузку, бьющее из-под сверла пламя, взрыв «напряженного синего (если можно это сделать) пламени», пластины предохранителя, нагретые «докрасна (сделать это натуральным цветом, если можно)», сменяются крупными планами, в центре которых Машинист с ползущей по нему масляной грязью, его слюни, кипящие «на теле машины», обгоревший от взрыва «голый черный живот».

Но и здесь обращают на себя внимание авторские ремарки, в которых Платонов просит режиссера и оператора сохранить цветовую гамму кадров, а слово «синее» (пламя) выделяет подчеркиванием. Воспринимающее сознание поневоле спотыкается об него и мгновенно «вспоминает» устойчивое выражение «гореть синим пламенем» и, связывая его с нагретыми докрасна пластинами предохранителя, которые затем накаляются «добела и так остаются белыми», почти неминуемо приходит к представлению «адова дна». В дальнейшем его усилит изображение обнаженного Машиниста с обугленным черным животом.

Таким образом, Платонов, не разрушая внешней структуры агитфильма, с помощью слова и цвета смещает в ней акценты, переворачивая воплощенную в ней иерархию эстетических координат.

Диссонирует со стилистикой агитфильма и образ невесты Машиниста — Маши. Девушка не разделяет со своим женихом его готовности к самопожертвованию во имя строительства будущего социализма, уверенности в скором его «наступлении». После короткого диалога, в котором Маша сетует на то, что никогда они не будут женаты, а Машинист ее успокаивает и в очередной раз просит подождать, Платонов предлагает режиссеру снять уход девушки с завода одновременно с двух точек зрения — движущейся точки зрения бегущей девушки и неподвижной — стоящих «больных» паровозов: «Девушка идет обратно мимо больных паровозов. В ее руке пустой узелок. Она прислоняется к цилиндру холодного паровоза и стоит в слабой ночной тьме. Затем идет дальше. Очередь паровозов длится мимо нее. Девушка идет все более быстро. Бежит. Паровозы не кончаются. Она хватается за колесо паровоза и останавливается в недоумении» (312). В результате возникает ощущение бега по замкнутому пространству и, как следствие, ощущение тщетности действий девушки, несбыточности ее надежд. Недоумение, испытываемое героиней, ее сомнение неминуемо должны были передаться зрителю и исподволь разрушить наивную мажорность агитфильма.

Эффект пародии возникает и за счет утрирования, гиперболизации «родных» для «агитки» приемов. Так, в назидательной сцене рабочего собрания, выясняющего виновника аварии, момент истины, когда вину с Машинистом решили разделить секретарь партколлектива, директор и предзавкома, повергает всех присутствующих в такое недоумение и «священный ужас», что собрание «сразу умолкает. Кто сидел, тот встает. Общее молчание. Видно, как по лицам мастеровых невозбранно ползают мухи» (312). Реакция, безусловно, гиперболизирована и не адекватна действию, ее вызвавшему.

«Колхозная» часть сценария выходит за рамки не только агитфильмовской стилистики, но и кинематографической стилистики в целом. Платонов как будто забывает наставление, обращенное Пудовкиным ко всем сценаристам: «Сценарист должен мыслить пластическими (внешне-выраженными) образами... Сценаристу нужно всегда помнить, что каждая фраза, написанная им, в конце концов, должна быть выражена пластически в каких-то видимых формах на экране, и, следовательно, важны не те слова, которые он пишет, а те, внешне выраженные, пластические образы, которые он — этими словами описывает»¹⁰.

Не пластические, внешне-выраженные образы, а описательность, круто замешенная на метафоричности, становится стилистической доминантой во второй части сценария. Степень проникновения автора во внутренний мир произведения меняется. Повествование приобретает ярко выраженный авторский характер, становится субъективным, окрашенным авторской эмоциональностью. Платонов явно увлекается, описывая «бездорожье и глушь бесприютного местожительства» (313) в бедной деревне, населяющих ее «истомленных» крестьян с опустошенными душами и «пустыми, выцветшими глазами» (313). Таких описаний, трудно переводимых на язык кинематографа, в тексте немало: «Действие происходит в тумане болот и точно во сне всех действующих»; «Белые глаза его равнодушны и почти мертвы»; «Они ржут без пищи и питья и оглядываются в мучении»; «Петух взлетает и летит как форменная птица» и т. д. Их

достаточно много, для того чтобы ощутить иной художественный язык, разрушающий стилевое единство целого произведения.

Все платоновское описание деревни абсолютно антонимично идиллическому изображению ее у Эйзенштейна. В фильме Марфа видит чудный сон, превращающийся в жизнь. У Платонова — жизнь постепенно замирает в сон, который снится всем. Переакцентируется и конфликт: не бедняки-кулаки, как у Эйзенштейна, а деревня как целое и власть. Особенно это станет отчетливо видно в «Котловане». Несмотря на то что кулаки вроде как исключаются из народного крестьянского тела, но в то же время чувствуется, что они его часть, и характер конфликта тут другой.

Кинематографическая и агитфильмовская стилистика как будто восстанавливается после появления в деревне Машиниста и столкновения его с отрицательным, по типологии, принятой в жанре производственного романа, героем-вредителем. Только вредителем здесь выступает тот, кто априори быть им не может — представитель власти, Активист. Характерно уже то, каким образом Платонов предполагает ввести своего героя в новые обстоятельства, а именно — используя прием «наезда»: «Вдалеке виден быстро мчащийся паровоз. (Показать работающий паровоз вблизи — на всем ходу)» (314). Паровоз буквально наступает на деревню, победа Машиниста и олицетворяемого им пролетариата и руководящей партии предрешена: не случайно паровоз появляется как отклик на призыв повергнутого Активистом в «дорожный прах» бедняка Кузьмы: «Где же ты, партия?»

Однако в мажорный пафос финала киносценария вновь врывается диссонанс, привнесенный появлением девушки, бывшей невесты Машиниста, с другим женихом, тоже мастеровым. Сценарий заканчивается «счастливым» поцелуем — девушку целуют одновременно «трое людей — Машинист, жених и Середняк. Кузьма тоже пытается пролезть между склонившимися туловищами — для дачи своего поцелуя — но не управляется» (322). Вспомним, что и фильм Эйзенштейна заканчивается поцелуем колхозницы Марфы и тракториста, очевидно символизирующим союз рабочего и колхозницы, города и деревни. Но финал платоновского сценария, безусловно, многослоен. Он не может быть прочитан как безоблачная идиллия. Поцелую предшествует короткий, но исполненный скрытого драматизма разговор между девушкой, судя по всему продолжающей любить Машиниста, самим Машинистом и Середняком:

«А если бы я стала ждать тебя?»

Машинист думает.

«Зачем? Твой жених — тоже мастеровой, а мне еще много надо земли рыть».

Невеста опускает голову.

Середняк подходит к ней:

«Записывайся к нам в колхозные матеря!»

Девушка глядит на Середняка, на Машиниста и на своего жениха (простого мастерового человека) и легко улыбается (курсив наш. — С. К.) (322).

Этот разговор и вся сцена абсурдны по сути. Платонов как будто старается убедить нас в естественности неестественного — что может быть неестественнее полюбовного любовного треугольника, санкционированного обобществления самого частного — любви и материнства?

Подводя итоги, необходимо сделать вывод, что «Машинист» Платонова, во-первых, был написан в новой для того времени форме — в форме литературного авторского сценария¹¹, а во-вторых, это была блестящая стилизация. Писатель вел полемический диалог не только с конкретным фильмом конкретного режиссера — это был диалог писателя и с собой прежним, и с кинематографическим жанром агитфильма, и, косвенно, со ставшей популярной производственной прозой. Платонов, фактически идя по канве кинематографического и литературного жанров, в конечном итоге изнутри, силой своего слова, стиля взрывает их эстетический канон и двигает паровоз литературной истории вперед.

¹ *Корниенко Н.* Киносценарии в творческой истории «Котлована» // *Платонов А.* Котлован. Текст. Материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 361.

² *Гурвич С.* Советские писатели в кинематографе (20–30-е годы). Л., 1975. С. 12.

³ «Надлежащие мероприятия» А. Платонова. Статья и публикация *Н. Корниенко* // Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М., 2009. С. 35.

⁴ *Платонов А.* Сочинения. Т. 1. Кн. 2. М., 2004. С. 45.

⁵ Там же. С. 80.

⁶ *Платонов А.* Фабрика литературы // Октябрь. 1991. № 10. С. 196. Примечательно, что статья была написана Платоновым в том же году, в котором Эйзенштейн начал съемки своего фильма.

⁷ Там же. С. 196.

⁸ Там же. С. 198.

⁹ *Платонов А.* Машинист // *Платонов А.* Котлован. СПб., 2000. С. 310. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.

¹⁰ *Пудовкин В.* Киносценарий. Теория сценария. М., 1926. С. 19, 36.

¹¹ Искусствовед В. Туркин выделял три стадии развития «немого» сценария, последовательно сменивших друг друга, — примитивную план-схему, технологическую форму и литературную форму авторского сценария. См.: *Туркин В.* Драматургия кино: очерки по теории и практике киносценария. М., 1938. С. 21, 25.

Всеволод Коршунов (Москва)

ЭКРАНИЗАЦИЯ: ПРОНИКНОВЕНИЕ В ПРОЗУ ИЛИ ПРЕОДОЛЕНИЕ ПРОЗЫ?

(«Старый механик» А. Платонова и «Сын» А. Горновского)

В 2004 г. одной из самых ярких дипломных работ режиссерского факультета ВГИКа стал фильм «Сын», созданный Александром Горновским (мастерская А. Эшпая) по сценарию Ольги Гуданец. В титре указано, что картина снята по мотивам произведений А. Платонова.

Фильм получил несколько наград на международных и российских кинофестивалях, приз Национальной академии киноискусств России и медаль за «тонкое проникновение в мир прозы Платонова».

Известна, однако, сила сопротивления прозы при переводе ее на язык экрана. Тем более это касается прозы Платонова, ведь, как признается сам режиссер, «драматургия у Платонова содержится не столько в сюжетных ходах, сколько в строе самого языка»¹. Чего все-таки больше в этом фильме: проникновения в прозу или ее преодоления?

В основе сюжета картины — рассказ А. Платонова «Старый механик» (опубликован в журнале «30 дней» в 1940 г.) и его более поздняя, сокращенная редакция — «Жена машиниста» (текст напечатан в газете «Гудок» от 30 сент. 1945 г.). Главные герои рассказа — старый механик Петр Савельевич и его жена Анна Гавриловна — много лет назад потеряли сына. Свообразным субститутом ребенка для них стал паровоз, на котором работает Петр Савельевич. История начинается с того, что механик сообщил жене о беде: у паровоза греется деталь — палец: «А палец-то ведь греется! — упрекнула Анна Гавриловна. — Глядишь, он погрееется, погрееется, а потом и отвалится, вот и станет машина калекой!»²

Паровоз воспринимается героями как живое существо: «Возили бы потише, полегче, и паровозы бы у вас здоровые были, как упитанные толстые дети!» (269); «Как же ты пальца-то не услышал! — угрожающе сказал Кондрату Петр Са-

вельич. — Ведь он стонал и кричал перед тем, как ему повернуться в гнезде!» (270).

Однажды старого механика поставили в другую смену, и его паровоз должен был вести новый человек. Петр Савельевич бежит на станцию: его помощник, молодой парень Кондрат, может не справиться с машиной. Предчувствия не обманули механика: произошло крушение поезда. Однако Кондрат остается жив. Петр Савельевич и Анна Гавриловна усыновляют Кондрата.

В фильме старого механика играет Юрий Назаров, Анну Гавриловну — Ольга Остроумова. По сравнению с рассказом в фильме есть несоответствия, сокращения (выброшены одна из ключевых реплик Анны Гавриловны «Покуда я с тобой, ты механик» и знаменитая фраза Петра Савельевича, ставшая крылатой: «Без меня народ неполный»), есть наращивания материала.

В фильме можно насчитать шесть способов перевода текста Платонова на экранный язык.

1. Расширение хромотона.

А. Пространство.

В тексте пространство сужено — мы видим только дом, в котором живут герои. В фильме показано пространство жизни героя — депо, двор, улица, железная дорога.

Изначально у авторов картины была идея обозначить пространство вне дома лишь звуком, паровозными гудками. Однако в итоге было принято решение задействовать не только звуковые, но и пластические средства.

Б. Время.

У Платонова герои существуют в их «настоящем» времени, их прошлое введено лишь намеками. В картине прошлое показано, явлено зрителю. И так же, как у Платонова, не напрямую. Например, смерть сына дана с помощью приема обратного действия, через реакцию героев. Или в ночной сцене накануне аварии показаны фотографии, вещи в доме, сквозь которые просвечивает целая жизнь.

2. Расширение персонажной системы.

Это неизбежное следствие расширения пространства-времени фильма. Появляются соседи, другой машинист, сотрудник НКВД, сразу заявлен помощник машиниста Кондрат, который у Платонова появляется лишь в финале.

Возникает ощущение контраста среды героев и окружающего мира. Там, где они, — тепло. Вокруг, за пределами их пространства — холод. В тексте Платонова это противопоставление не проговорено буквально, но оно незримо присутствует «за кадром»: «Он был в поездке, в пурге и на морозе, почти сутки, но усталости не чувствовал, потому что всю жизнь привык работать. Жена ничего сначала не спросила у мужа; она подала ему таз с теплой водой для умыванья и полотенце, а потом вынула из печки горячие щи и поставила самовар»; «Я в буфете на вокзале пожую, — ответил Петр Савельич. — Ты спи себе в тепле и покое»; «Петр Савельич уже гремел щеколдой в снях, уходя в зимнюю ночь» (269).

В фильме это показано напрямую — теплый колорит павильонных сцен (дом героев) контрастирует с холодным колоритом натуральных съемок.

3. Создание особенного временного измерения, в котором живут герои.

Время фильма — это иное, не физическое время. Кажется, что оно течет медленнее, чем в мире вокруг: «Медленно шли стенные часы над кроватью,

грустный сумрак ночи протекал за окном навстречу далекому утру, и стояла тишина времени» (267).

Режиссер фильма Горновский признавался, что хотел «визуальными образами изобразить тягучее платоновское время, растянутое — течение жизни как течение реки»³. В картине это показано с помощью контрапункта, когда тишина ночи в доме героев вдруг взрывается шумом колядок на улице.

Чтобы показать это особое временное измерение, режиссер жертвует монтажом. Монтаж становится незаметным, растворяется в действии. В фильме сделана попытка создания пространственно-временной непрерывности. Это достигается за счет захлестов: мы видим Петра Савельевича на работе и слышим его внутренний монолог, потом переносимся в дом, где этот монолог продолжается. Оказывается, герой рассказывает о прошедшем дне жене. Но есть возможность и другой трактовки: он, будучи на работе, мысленно разговаривал с женой.

4. Прием аппликации (наложения, совмещения) героев.

В фильме Петр Савельевич и Анна Гавриловна показаны как единое существо. На протяжении всей картины они постоянно сосуществуют, слышат мысли друг друга, молчат об одном и том же, видят общие сны.

У Платонова читаем: «Петр Савельич расслышал эти размышления жены» (270); «она тихо думала о нем все дни и ночи, воображая его про себя, когда он находился в поездке» (268). Эта общность мыслительного процесса очень точно передана. Они почти всегда вместе — фильм начинается с кадра, где они сидят вдвоем на кровати. Если в кадре один герой, то он почти всегда или слышит голос другого, или мысленно разговаривает с ним.

5. Трансформация описания в действие и аудиовизуальные образы.

У Платонова смерть сына дается одним абзацем:

Детей у них долго не было: родился давно один сын, но он пожил недолго и умер от детской болезни, а больше никто у них не рожался. И теперь даже младенческий образ сына уже стусеван был в памяти родителей: время, как мрак, покрыло его и удалило в свое забвение... Умерший сын точно ослабел и отстал где-то от своих родителей и навсегда потерялся в земле. <...> Лишь в сновидении, очень редко, образ умершего сына, жалкий и смутный, но живой, близко виделся отцу, и тогда отец кричал по сыну и звал его к себе из могилы» (267).

В фильме это превращается в визуальную линию: мы видим пронзительный кадр — мальчик один едет на телеге куда-то вдаль. Этот образ трижды повторен: в начале фильма, накануне катастрофы и перед финалом. В третьем случае телега пуста, Петр Савельевич догоняет ее, вскакивает — и мальчик вдруг появляется вновь. Герой оседлал собственное прошлое, собственную жизнь, отныне он управляет ею.

Визуальные образы, придуманные сценаристом и режиссером, расслаиваются на три ряда:

1) Образы стагнации, статики, канунного состояния. В этом отношении любопытен колорит кадра — это и не цвет, и не монохром. Время действия — и не осень, и не зима: под снегом видна трава.

2) Образы тревожного ожидания. В начале картины мы слышим дыхание паровоза, он предстает перед нами живым существом. Но зрителю неизвестно,

угрозу ли несет паровоз или он сам нуждается в человеческом тепле. Тревожное предчувствие нарастает с каждой сценой, достигая кульминации в сцене сна-бодрствования Петра Савельевича накануне катастрофы (еще одно канунное состояние, состояние «между»).

3) Образы слома, начала чего-то нового. Анна Гавриловна отдает детские вещи погорельцам, чтобы освободиться от давящего на нее прошлого. Вернувшись домой, заводит остановившиеся часы. В финале герои наряжают елку.

В этом смысле интересно звуковое решение фильма. Оно очень лапидарное. Фактически звуковая партитура состоит из двух ключевых мотивов, которые заявлены уже во второй сцене: мы слышим детский смех и гудок паровоза. Литературовед М. Желнина-Левченко отмечает: «Еще один интересный момент — это устойчивая связь паровоза и звука, голоса, песни. Платоновские паровозы — это поющие или плачущие паровозы. Звук, песня выступает в платоновском рассказе как толчок к перерождению, как предвестник его»⁴.

В фильме эти два мотива — гудок паровоза и детский смех — соединяет песня — колыбельная. В сцене сна-бодрствования Петра Савельевича шум паровоза тонально подогнан так, что повторяет мелодию колыбельной.

б. Соединение обыденного и мифологического.

Та же колыбельная — «колыбельная-заговор», по словам режиссера, — рождает у зрителя ощущение чего-то иномирного, загадочного, какого-то чуда. Здесь во всем простое просвечивает через сложное и сложное просвечивает через простое. За бытом стоят тайны бытия. Именно поэтому был очень важен подбор актеров. На первый взгляд Ю. Назаров и О. Остроумова в этом фильме — обычные деревенские типажи. Но за этой простотой угадывается что-то мифологическое, архаическое. Неслучайно на роль Анны Гавриловны авторы хотели пригласить Маргариту Терехову — для создания объемности образа. Тем не менее Ольге Остроумовой блестяще удалось выразить эту «непростоту» в простоте.

Все вместе это действительно рождает ощущение погруженности фильма в платоновский язык, платоновский стиль. Более того: очень точно выражена концепция «Старого механика» («Жены машиниста»).

Паровоз — один из ключевых образов в творчестве Платонова (и в биографическом смысле, и в художественном, и в философском). Это образ создания нового мира, механизации общества и человека. Однако новый человек и бессмертие возможны только при отказе от телесного низа, от женщины: «Момент противопоставленности женщины и паровоза становится принципиально важным. <...> Будучи привязан к телесному, к женщине, к семье, к себе герой не может обрести сознание и получить бессмертие»⁵.

Правда, речь идет лишь об отказе от женщины-жены, любовницы, которая встает между человеком и паровозом. Женщина-мать не противопоставляется паровозу, а соотносится с ним: она тоже рождает новую жизнь.

В этой связи интересно, что Анна Гавриловна дважды теряет статус матери (сначала умер сын, затем сломался сын-паровоз) и дважды его обретает (появляется паровоз как сын, а затем усыновленный Кондрат).

В 1930-е гг. Платонов отказывается от паровоза как доминирующего образа, обращается к человеку. М. Желнина-Левченко полагает, что рассказ «Старый механик» («Жена машиниста») был в этом смысле этапным в творчестве

писателя: «В рассказе “Жена машиниста” любовь к паровозу осознается как неверно направленная и переносится на механика, виноватого в катастрофе — чтобы их избежать в дальнейшем, жене машиниста предлагается полюбить его в качестве приемного сына. Помимо того, выясняется невозможность устройства жизни по принципу механизации человека. <...> Происходит отход Платонова от принципов Пролеткульта; “временный этический парадокс”, когда любовь к машине выше, ценнее, достойней любви к отдельному человеку, терпит крах»⁶.

Рассказ «Старый механик» («Жена машиниста») обозначает этот переход. Неслучайно в названии поздней редакции текста вынесено слово «жена». В этом смысле название фильма — «Сын» — очень точное. Оно показывает того, кто примиряет механика с женщиной. В последнем кадре фильма поезд — единственный раз на протяжении картины — проходит неслышно, без звука, и герои в первый раз не обращают на него внимания. По словам Горновского, «это фильм о том, что человеку нужен человек, о том, что человека ничем нельзя заменить — ни идеей, ни машиной»⁷.

Так все-таки: преодоление или проникновение в прозу Платонова наблюдаем мы в этом фильме? Каждый раз автор экранизации балансирует на этой грани. Здесь, думается, есть и то, и другое. Проза преодолевается для проникновения в самую суть ее. И это, увы, редкое явление в сфере экранизации.

¹ Из беседы с А. Горновским.

² Платонов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 2. М., 1985. С. 269. Далее рассказ цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

³ Из беседы с А. Горновским.

⁴ Желнина-Левченко М. Паровоз в прозе А. Платонова // *Studia Literaria Polono-Slavica*. Т. 3. Warszawa, 1999. P. 231–232.

⁵ Там же. С. 231.

⁶ Там же. С. 232.

⁷ Из беседы с А. Горновским.



Лауреат I-го Всесоюзного фестиваля
Эстрадных Студенческих театров

ЭСТРАДНАЯ СТУДИЯ „НАШ ДОМ“

ПРОГРАММА

Студия «Наш дом». Программа спектакля
«Смех отцов» (Постановка М. Розовского)

Навстречу 50-летию Советской власти

СМЕХ ОТЦОВ

спектакль в 2-х действиях

постановка, сценическая адаптация и сценарная разработка
литературных текстов — Марка Розовского

I отделение.

1. Владимир Маяковский. Синеглазый монтаж из стихотворений:
«Ешь ананасы» (1917) «Советская азбука» (1919) «Три битых
брата генерала» (1919) «О дряни» (1921) и «Посмеемся!» (1924)

Исполняют: Е. Вострикова, А. Карпов, М. Кочин, Н. Лаконова,
В. Тоцилин, Ю. Солодихин, Н. Толчанова, В. Розин,
С. Фердман, О. Серова, М. Филиппов, А. Скрозникова,
А. Филиппенко, Н. Тараторина

2. Михаил Кольцов. «Иван Вадимович — человек на уровне» (1933)

Исполняют: А. Филиппенко («Иван Вадимович хоронит товарища»),
Л. Долговольская («Иван Вадимович любит литературу»),
А. Торшин («Иван Вадимович распределяет»),
М. Филиппов («Иван Вадимович провожает гостей»),
А. Карпов («Иван Вадимович рассказывает один случай»),
С. Фердман («Ивану Вадимовичу не спится»)

Прим. — На каждом спектакле исполняются только четыре монолога.

3. Илья Ильф. Из записной книжки (1928—1937). Строки, положенные на музыку композитором Николаем Корндорфом

Исполняют: Н. Баря, А. Карпов, М. Кочин, В. Тоцилин, Н. Лаконова,
В. Розин, Ю. Солодихин, С. Фердман, С. Шевцова,
О. Кириченко

II отделение.

1. Владимир Маяковский. «Мрачное о юмористах» (1929)

Исполняет: М. Филиппов.

2. Андрей Платонов. «Город Градов» (1926)

Исполняют: Голос от автора — М. Кочин
Шмаков — В. Тоцилин
Бормотов — Ю. Солодихин
Соля — Н. Толчанова
Смачнев — А. Карпов
Рванников — С. Фердман
Десунш — А. Филиппенко
Обрубав — А. Торшин
Чалый — М. Филиппов
Старушка — Е. Вострикова
Вдова Жамова — А. Скрозникова
Саложник Захар — В. Розин
Жена его — С. Шевцова

Пассажиры в поезде:

Старик — А. Карпов
Комсомолец — А. Филиппенко
1-й крестьянин — А. Торшин
1-й крестьянин — Ю. Солодихин
Священник — С. Фердман
Проводница — О. Серова
Женщина с ведрами — С. Шевцова

3. Владимир Маяковский. «Разговор с товарищем Лениным» (1929)

Исполняет М. Кочин.

Художник спектакля —
(оформление и костюмы)
Наталья Ерофеева

Музыкальное сопровождение спектакля — Николай Корндорф

Режиссер — Михаил Кочин

Зав. художественно-постановочной частью — Яков Боянши

Свет — Э. Арутюнов, Л. Грайцер, Г. Козмичева

Радиот — В. Белоусов

Ведущие спектакль — А. Залпаев, М. Иващенко, О. Столбова,
С. Левин

Костюмер — Е. Крамарова

Художественные руководители Студии —

Альберт АКСЕЛЬРОД, Марк РОЗОВСКИЙ, Илья РУТБЕРГ

Музыкальный руководитель — Максим Дунаевский

43



Сцены из спектакля «Смех отцов» («Город Градов»)



Дорогой
Марии Александровне
в день премьеры спектакля
"Волшебное существо"

Е. Козгарова

А. Алексеевич
С. Симонов

3/10-67г.

Андрей Платонов, Р. Фраерман

Мели

Алла

ВОЛШЕБНОЕ СУЩЕСТВО

Пьеса в 3 действиях, 6 картинах

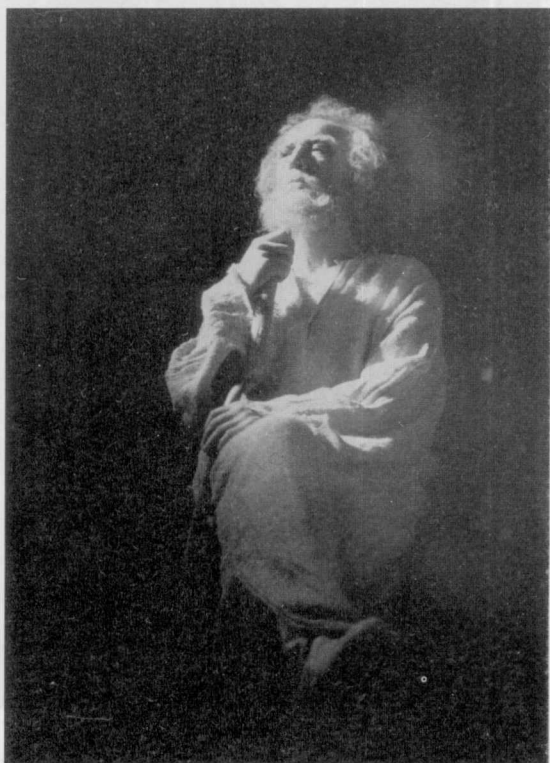
1967 г.



Кинофильм «Одинокий голос человека» (1978 г., режиссер А. Сокуров)



Саратовский драматический театр.
Сцены из спектакля «14 избушек»
(1987 г., постановка А. Дзекуна)



Государственный театр Дружбы народов
представляет

ТУРКМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ МОЛОДЁЖНЫЙ ТЕАТР

Андрей ПЛАТОНОВ

ДЖАН

/Трагическая притча в 2-х частях/



Режиссер — Какаджан Аширов
Сценограф — Бердигули Амансахатов
Композитор — Дангатар Хидыров

Художественный руководитель **Какаджан АШИРОВ**

Туркменский государственный экспериментальный молодежный театр. Афиша
спектакля «Джан» (1989 г.)



Сцена из спектакля «Джан»



Сцена из спектакля «Джан»

Туркменский государственный молодежный театр, Ашгabat
спектакля «Джан» (1989 г.)



Сцена из спектакля «Джан»



Сцена из спектакля «Джан»



Сцена из спектакля «Джан»



Сцена из спектакля «Джан»

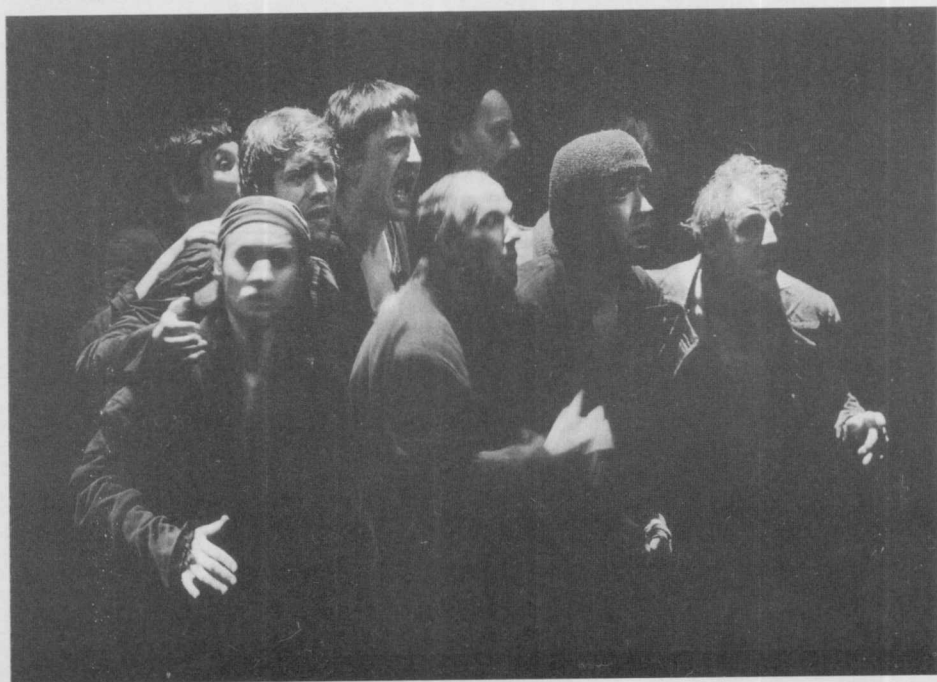
МДТ
МАЛЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
НОВЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР • ТЕАТР СВЯТЫМ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

ПО МОТИВАМ **АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА** ПЬЕСА ЛЬВА ДОДИНА И ОЛЕГА СЕНАТОВА

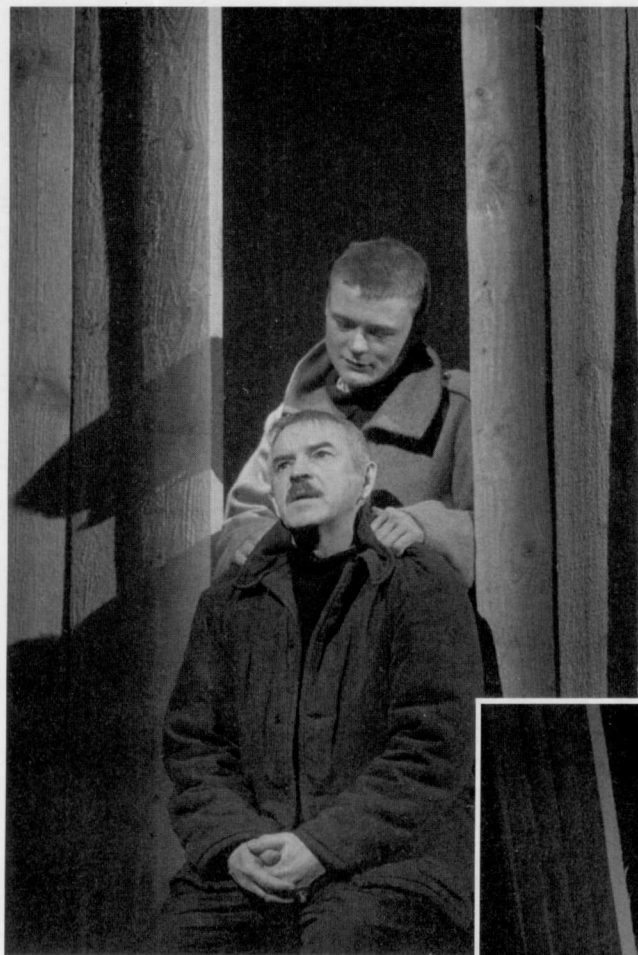
ЧЕВЕНГУР



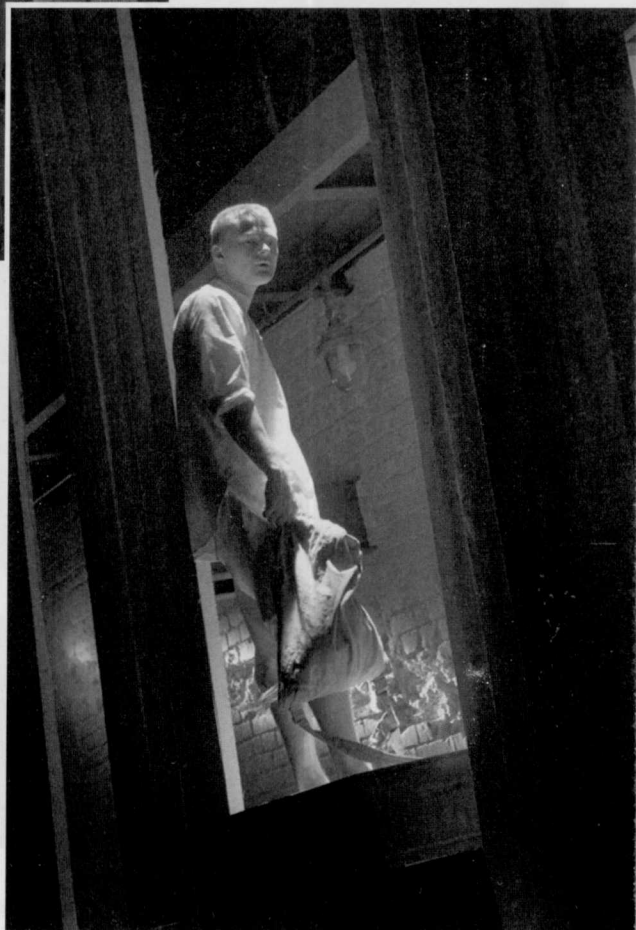
Малый драматический театр. СПб. Художественный руководитель
Л. Додин. Программа спектакля «Чевенгур»



Сцена из спектакля «Чевенгур»



Студия театрального искусства.
Художественный руководитель
С. Женовач. Сцена из спектакля
«Река Потудань», сокровенный
разговор» (2009 г.)



Студия театрального искусства.
Художественный руководитель
С. Женовач. Сцена из спектакля
«Река Потудань», сокровенный
разговор» (2009 г.)

Студия театрального искусства.
Художественный руководитель
С. Женовач. Сцены из спектакля
«Река Потудань», сокровенный
разговор» (2009 г.)



К 110-летию со дня рождения Андрея Платонова
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

21–23 сентября 2009 г.

А.П. ПЛАТОНОВ 1899–1951



VII Международная научная конференция

**«Драматургия и театр
Андрея Платонова»**

Институт мировой литературы
им. А.М. Горького РАН

Москва, ул. Поварская, д. 25
(м. «Баррикадная», «Арбатская»)

Открытие 21 сентября в 11.00
тел. 690 50 30

**МОСКОВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ
ПЛАТОНОВСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ**

1, 12, 18, 29 сентября, октябрь

«Река Потудань», сокровенный разговор

Режиссер Сергей Женовач

«Студия театрального искусства»

ул. Стаинславского, д. 21, стр. 7

(м. «Таганская», «Марксистская»)
тел. 662 46 46

5 сентября, октябрь

«Рассказ о счастливой Москве»

Режиссер Миндаугас Карбаукис

Московский Театр-Студия

под руководством Олега Табакова

ул. Чапыгина, д. 1а

(м. «Тургеневская», «Чистые пруды»)
тел. 628 96 85

7 ноября

«Шарманка»

Режиссер Михаил Ефремов

Московский театр «Современник»

Чистопрудный бульвар, д. 19А

(м. «Чистые пруды», «Тургеневская», «Китай-город»)
тел. 621 64 73

ноябрь, начало в 20.00

«Корова»

Режиссер Дмитрий Крымов

Лаборатория Дмитрия Крымова,

«Школа драматического искусства»

ул. Сретенка, д. 19/27 (м. «Сухаревская»)

тел. 632 93 77

19 сентября, 10, 22 октября, начало в 18.00

«Ученик Лицея»

Режиссер Михаил Мизюков

Московский государственный

Историко-этнографический театр

ул. Рудневой, д. 3 (м. «Бабушкинская»)

тел. 649 41 35

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ МУЗЕЙ

Выставка художницы Натальи Ковышиной

«В прекрасном и яростном мире

Андрея Платонова»

Государственный литературный музей

Трубниковский пер., д. 17

(м. «Баррикадная», «Арбатская»)

Открытие 23 сентября в 11.00

тел. 695 46 18

Олег Алейников (Воронеж)

*Посвящаю
Нине Матвеевне Митраковой*

СЦЕНАРИЙ «ОТЕЦ» И ЕГО МЕСТО В ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЙ ПИСАТЕЛЯ

*(По материалам авторизованной машинописи,
хранившейся у П. Климентова)*

1

Сведения об источниках произведений А. Платонова, находящихся у частных лиц, настолько скупы и разрозненны, что каждая новая находка представляет известный интерес для каталогизации, описания, интерпретации.

Как известно, до недавнего времени было опубликовано и учитывалось исследователями произведение, известное под названием «Отец-мать». Однако десять лет назад в разговоре с В. Свительским¹ я узнал о существовании раритетного текста киносценария Платонова «Отец». Литературовед пояснял, что авторизованный машинописный экземпляр был передан в Воронеж братом писателя Петром Платоновичем Климентовым в начале 1980-х гг. Правда, о характере осуществленной писателем правки исследователь почти ничего не сообщал, считая, что последняя представляет скорее мемориально-биографическую ценность, а само произведение в художественном отношении не столь значительно. Никакие встречные возражения и предложения опубликовать или прокомментировать текст не принимались...

Через несколько лет после кончины ученого, безвременно ушедшего из жизни в марте 2005 г., его вдова Н.М. Митракова, прежде не знавшая о тексте сценария, откликнулась на мою просьбу и разыскала в бумагах мужа подлинник машинописи: пожелтевшие от времени 64 листа формата 22 × 36 см

с тремя рукописными вклейками меньшего формата, одна из которых сделана из разлинованной бумаги, вырванной из ученической тетради.

В архиве В. Свительского хранилась также сделанная на ксероксе копия этого источника, сравнивая с которой авторизованный экземпляр машинописи, я установил, что заключительный лист в подлиннике отсутствовал. Через некоторое время в другой папке, на которой рукой Свительского было написано «дороже золота»², удалось обнаружить недостающий 65-й лист.

Так общими усилиями удалось пополнить источниковедческую карту произведений Платонова.

Следует сразу же сказать, что основной корпус текста сценария «Отец» совпадает со списком «Отец-мать», хранящимся в РГАЛИ (ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 92). По сообщению Н. Корниенко, оба названия встречаются в машинописных текстах, недавно переданных на хранение в ИМЛИ РАН.

Нельзя не приветствовать работу, предпринятую платоновской группой по описанию, изучению и публикации материалов «семейного архива», благодаря которой художественное, эпистолярное, литературно-критическое и публицистическое наследие писателя открывается нам полнее, чем прежде, — во внутренней связи различных редакций и вариантов. В научный оборот вводятся неизвестные материалы, и с неизбежностью обостряются вопросы о том, какое значение имеют новые текстологические факты для современной эдиционной практики и комментирования произведений. В орбиту дискуссий вовлекаются даже такие традиционные (для отечественной науки) понятия, как «авторская воля», «основной текст»...

На наш взгляд, нет оснований сомневаться в том, что эмпирический уровень наблюдений над авторской правкой должен сопровождаться необходимым уровнем историко-литературного анализа, уровнем обобщений. Основы этого подхода разрабатывались еще А. Скафтымовым: «Что касается изучения черновых материалов, планов, исследовательских редакционных изменений, — писал ученый в известной работе о соотношении “истории” и “теории” в литературоведческой практике, — то и эта область изучения без теоретического анализа не может привести к эстетическому осмыслению окончательного текста. Факты черновика ни в коем случае не равнозначны фактам окончательной редакции. Намерения автора в том или ином его персонаже, например, могли меняться в разное время работы, и замысел мог представляться не в одинаковых чертах, и было бы несообразностью смысл черновых фрагментов, хотя бы и полных ясности, переносить на окончательный текст... Только само произведение может за себя говорить»³.

2

В истории творческих исканий Платонова найденный в Воронеже сценарий «Отец» приоткрывает еще одну драматическую страницу. Машинопись, которой мы располагаем, отражает как минимум три слоя внесенных в текст изменений.

Первый слой — авторские исправления и дополнения, выполненные карандашом (в том числе на оборотной стороне листов). Число таких исправлений,

имплицитных, а также развернутых, приближается к тридцати. Особенно заметные импульсы к саморедактированию вызывают у сценариста речевые характеристики директора кинотеатра Безгадова, который в исходном тексте машинописи (и в рукописном списке) практически не комментировал вверенное ему популярное зрелище.

Реплику «Откуда вы, черти?», прежде выражавшую живую реакцию персонажа на появление посетителей, Платонов заменяет фразами самодовольно резонирующего субъекта. Но искомый вариант находится не сразу.

«Удивляюсь. Неужели можно ходить в кино? Сидят и моргают глазами на всякую чепуху. Кино, это для моргающих людей»⁴, — эта карандашная запись сделана на обороте л. 20 машинописи, но зачеркнута тем же карандашом.

На лицевой стороне л. 21 Платонов сохраняет пейоративные оценки, опуская прямое сравнение кинопродукции со «всякой чепухой»: «Удивляюсь. Неужели можно ходить в кино? Это ведь для всех, кто любит сидеть и моргать глазами. Моргающая жизнь!»

Но этот вариант вновь не устраивает сценариста.

Окончательный вариант, вошедший в известные нам тексты сценария «Отец-мать», закрепляет за директором Безгадовым функцию персонажа, далекого от круга авторских симпатий и трактующего кино как развлечение, рассчитанное исключительно на некую «моргающую» часть населения, навсегда отчужденную от того, кто дает «разрешение на просмотр»: «Глазами поморгать захотели? Ступайте — моргайте! Кино — для моргающих!» (л. 21).

Характер карандашной правки, предпринятой на других листах машинописи, позволяет утверждать, что особенно важным видится Платонову поиск ответа на вопрос, каким общественным запросам должно отвечать кино как исключительно действенный и популярный вид искусства, в востребованности которого писатель не сомневался (известны его замечания о том, что в кинотеатр идут люди, засыпающие на первой же странице раскрытой книги).

Исправления, внесенные в текст, передают остроту авторского внимания к так называемой «сценарной проблеме», если воспользоваться терминологией 1930-х гг., к вопросам стиля, творческим проблемам экранизации. Писателем учтены возможности кинопроизводства, основанного на взаимообогащении художественной литературы и кинематографического искусства: обезличенное «Примечания к сценарию» Платонов переделывает в «Примечания для постановщика» (л. 2), тщательно зачеркивая прежний вариант.

Кстати, заметим: в рукописи, хранящейся в РГАЛИ, данное исправление отсутствует. Оно учтено в первой публикации сценария, осуществленной в третьем номере журнала «Искусство кино» за 1967 г. по тексту из семейного архива (на этот источник ссылается автор послесловия)⁵, однако из текста исключены следующие авторские пояснения: «основной исходной мелодией для музыкального оформления сценария следует взять “Сурок” Бетховена», «сценарий рассчитан главным образом на игру актеров» (л. 2).

Между тем различные «внефабульные элементы», как и тематически неоднородная авторизация произведения, существенны для реконструкции истории создания сценария, понимания особенностей реализации замысла.

Нам не известны источники, по которым сценарий «Отец-мать» датируют началом 1930-х гг. В рукописи, хранящейся в РГАЛИ, указан 1936 г. В машино-

писи сценария «Отец» есть характерная особенность, позволяющая уточнить, когда был осуществлен первый слой правки. Так, на л. 48 машинописи страна Либерия, в названии которой символично откликнулся латинский корень, обозначающий свободу, рукой Платонова исправлена на другую африканскую страну Абиссинию, где с октября 1935 г. шла война, развязанная фашистской Италией. В феврале—мае 1936 г. театр боевых действий расширился настолько, что стал подробно освещаться в СССР, выступавшем за обуздание агрессора. Как представляется, в первом слое авторизации отразились отклики на эти события в печати и в советской кинохронике⁶ (в апреле 1936 г. вернулись откомандированные на «африканский рог» операторы В. Ешури и Б. Цейтлин. В июле на экраны вышел документальный фильм И. Копалина «Абиссиния»).

Не случайно марку с изображением африканской страны дарит мальчику почтальон, распространитель свежей информации, предлагая при этом искать утешение не в окружающей жизни, а в экзотическом изображении (с аналогичными задачами освещались в документальной хронике и в советской прессе события международной политики).

3

Внимание Платонова к проблемам восприятия «продукции», выходящей на экраны страны, выбор кинотеатра в качестве одного из центральных мест действия, сосредоточенность на поиске «сухой, жесткой, экономичной манеры» (л. 2) будущей игры актеров во многом объясняется тем, что время, на которое приходится работа Платонова над сценарием фильма, совпадает с особым периодом в истории отечественного кино.

1936 г. вошел в историю советского искусства не только идеологической кампанией по борьбе с формализмом, подготовкой к годовщине со дня гибели А. Пушкина, но и провозглашением почти революционных изменений в кинематографе, отчасти осуществленных.

Среди множества новаций 1936 г. нельзя не назвать грандиозные планы по строительству чудо-города, «советского Голливуда», инициированные председателем Государственного управления кинофотопромышленности (ГУКФ) Б. Шумяцким, выступившим вскоре после возвращения из США с программной речью в Московском доме кино: «В будущем киногороде нужно создать центр комбинированного комплексного производства на базе передовой американской кинотехники с учетом всех достижений — звука, цвета, стерео- и телекино. Студии первой очереди будут выпускать 200 фильмов в год. К концу строительства производственная мощность увеличится до 600 фильмов в год. Остальные 200 картин будут производиться в старых центральных студиях»⁷.

От авторов, пишущих для кинематографа, отныне требовалось готовить сценарии в соответствии со скоростными темпами, принятыми в сталелитейной и горнорудной промышленности. Уже 30 января 1936 г. газета «Кино» опубликовала письмо А. Стаханова, М. Дюканова и других рабочих Донбасса с призывом делать фильмы в самые «короткие сроки».

Однако многие писатели и режиссеры не одобряли поспешно объявленные идеи и планы: «Американский кинематограф — это мировая эпидемия, не ме-

нее вредная и опасная, чем скарлатина или чума. Все превосходные достижения американской культуры — школы, университеты, литература, театр — все это пришиблено, оглушено кинематографом. Можно быть милым и умным мальчиком, прекрасно учиться в школе, отлично пройти курс университетских наук — и после нескольких лет исправного посещения кино превратиться в идиота», — предупреждали об опасности поверхностного изучения американского опыта И. Ильф и Е. Петров. Известно также их письмо И. Сталину «О Советском Голливуде», вызвавшее у руководства советского кинематографа достаточно нервную реакцию⁸.

Любопытно, что риторические приемы, «осваиваемые» советскими режиссерами, вызывали отрицательные оценки и в русской эмигрантской прессе: «Откуда эта бездарность, глубокая, несомненная для самого пристрастного или самого беспристрастного человека, пронизывающая “Юность Максима” с первого до последнего момента? В фильме нечем дышать. Кругозор, самое ощущение бытия сужены донельзя, и кажется, что вместо людей действуют роботы. В момент величайшего подъема читаются вслух письма Ильича — и вместо голливудских поцелуев появляется под занавес герой, мечтательно перелистывающий “Капитал”»⁹.

Запланированные «революционные» преобразования в кинематографе, связанные со строительством «советского Голливуда», в основном касались увеличения производительной мощности кинофабрик, переименованных по американскому образцу в студии, увеличения количества лент, использования новых технологий «звука, цвета, стерео».

Но сама по себе «революция» звука и цвета не могла обеспечить качества будущей картины. Как отмечал В. Туркин в статье «Сюжет и композиция сценария», вошедшей в книгу «Драматургия кино» (1938), для разработки сценария как произведения искусства требовалось еще и свободное владение образным языком двух таких разных искусств, как литература и немое кино.

Этими языками А. Платонов, во многом склонный и к визуальному способу мышления, владел в совершенстве¹⁰. Однако его опыт вновь мог оказаться невостребованным. В 1936 г. в Советском Союзе остановлена съемка немых фильмов. Старые ленты постепенно изымались из проката, хотя продолжали собирать полные залы зрителей. По уточненным данным, летом того же года был выпущен последний советский немой фильм Ю. Агзамова «Хочу быть машинистом» (производство «Узбекгоскино»). Советский Союз окончательно не расстался с «немым» кинематографом во многом благодаря «борьбе с глухонемой»: в 1936 г. СНК РСФСР постановил улучшить культурно-бытовое обслуживание глухонемых. Для этих целей разрешалось использовать немые фильмы.

Важнейшей технической задачей советского кинематографа была объявлена работа над улучшением качества звука. Анализируя причины повышенного внимания к этой стороне производства фильмов, современный исследователь уточняет: «В звуке как таковом, конечно, нет ничего плохого — это одно из важнейших средств кинематографической выразительности, более того, это средство совершенно необходимое (зрителю неуютно сидеть в полной тишине, и какое-либо звуковое сопровождение требуется в любом случае — естественно, лучше, если это будет сопровождение, созданное автором фильма, а не полуграмотным тапером), и рано или поздно кино все равно бы пришло к нему.

Но на том этапе развития кинотехники это был невероятный шаг назад, перечеркнувший большинство достижений второй половины 1920-х гг. и прервавший беспрецедентный взлет изобразительных возможностей кинематографа.

Камера, помещенная в громоздкую звукоизолирующую будку, стала неподвижной и утратила возможность брать “резкие” ракурсы; стало крайне трудно снимать короткими планами. Вследствие этого резко уменьшились возможности монтажа; требования тишины на площадке загнали съемочные группы в павильон; необходимость исполнителям находиться на минимальном расстоянии от малочувствительного микрофона привела к малоподвижности мизансцен... и т. д., и т. д.»¹¹.

Платонов, несомненно, учитывал трудности, переживаемые советским кинематографом. Важнейшие эпизоды в сценарии его фильма «Отец» происходят в местах, облегчающих съемку и работу со звуком: пустой вагон трамвая, ночная траншея, освещенная прожекторами, большой пустой коридор с горящей «ночной лампочкой», вестибюль и кабинет директора в кинотеатре (зал, наполненный людьми, на экране отсутствует), «пустая, блестящая искусственным светом ночная улица» (л. 45), и т. д., и т. п.

Однако существенно другое: то прямо, то косвенно Платонов дает понять режиссеру-постановщику, что выразительные ресурсы немого кинематографа могут быть востребованы и в новых условиях производства фильмов. В применении к сценарию «Отец» в качестве примера «стиля, который бы наиболее соответствовал теме» (л. 2) названа «Парижанка» (1923), немой фильм Чарли Чаплина, направленный против голливудских мелодраматических штампов и, по мнению писателя, лишенный «обворожительной» и глупой «сентиментальности»¹².

Блистательные уроки «великого немого» кино используются Платоновым в полемике с новоявленными специалистами по съемке так называемых «говорящих голов», перенятой у Голливуда.

Использующий голосовые «эффекты» кинематограф — в лице директора кинотеатра и других государственных служащих — в платоновском сценарии неизменно окарикартуруется в том случае, когда появляются издаваемые этими персонажами звуки.

Безгадов не к месту хохочет, спорадически икает, отвечая на вопросы, включенные в сугубо персональный дискурс (сексуальности, семьи, брака, адюльтера), однако склонен давать политическую аттестацию звуковой «физиологии» своего тела:

«В животе у него бурчит; Безгадов слегка наклоняется и говорит себе в живот:

— Сейчас, сейчас, фашист¹³, сейчас наешься: не мешай думать уму» (л. 9).

Е. Яблоковым предложена интересная интерпретация коллизии «сексуальности / асексуальности в связи с архетипическими значениями, выявленными им в сценарии «Отец-мать»: «имена основных персонажей актуализируют библейские реминисценции в связи с темой грехопадения. Безгадов, носящий пародийно “райскую” фамилию (“непорочный” = “Адам”), на деле играет роль циничного соблазнителя, “Змея-Сатаны” (явно не случайно, что по ходу действия его дважды называют именно “гадом”); в жизнедеятельности героя явно превагирует “плотское” начало»¹⁴.

К сказанному добавлю, что презрительные филиппики, адресованные этому персонажу, нередко оформляются как к существу женского рода:

Безгадов (почтальону):

— Жене изменять пришел?

Почтальон:

— Дура! Здесь любовь, а не измена, и осторожно обнимает кондукторшу (л. 28).

Однако, как уже приходилось отмечать, творческие стратегии, реализованные во многих платоновских текстах, с известной закономерностью¹⁵ сопрягают древние и современные письменные коды, в результате чего рождаются новые смыслы, в том числе сатирические.

Нельзя не видеть, что персонаж с «говорящей» фамилией Безгадов, вызывающей у исследователей различные историко-культурные ассоциации, редуцирует и комически переиначивает, примеряя к себе, формулировки из невероятно длинного названия, вошедшего в историю как постановление ЦИК и Совнаркома «О запрещении аборт, увеличении материальной помощи роженицам, установлении государственной помощи многодетным, расширении сети родильных домов, детских яслей и детских садов, усилении уголовного наказания за неплатеж алиментов и о некоторых изменениях в законодательстве о разводах» (принято 27 июня 1936 г.).

Вот один из характерных примеров:

Женя:

— Это что — он кричал. Ему вроде аборт делают?

Безгадов:

— Вроде него.

Женя:

— А тебе никогда не делали?

Безгадов:

— Нет, я роженица (л. 5).

Выступающий в ореоле негативной авторской оценки герой настроен на звуковую волну официальных решений и сообщений, поэтому — в пределах традиционной коммуникативной логики — его реплики могут показаться абсурдными. Но перед нами пример парадialogа, обусловленного социально-психологическими мотивами внутренней «прагматической бессмыслицы»¹⁶, пусть даже выраженной «асексуально».

Еще одна показательная сцена: не способный найти «осердеченную лексику», чтобы успокоить готовую заплакать девушку, Безгадов линейкой гладит ее по голове, словно измеряя количество затраченной им доброты — в сущности, так, как принято в официальном советском искусстве 1930-х гг.: сантиметрами и миллиметрами.

Метонимическая аллегория, указывающая на зависимое положение речи и чувств персонажей от казенно-письменного дискурса, появляется и в авторской ремарке, уточняющей особенности поведения служащего загса:

Счастливым служащий берет паспорт, садится, высовывает влажный язык, наслаждающийся при исполнении служебных обязанностей (когда он пишет, язык его делает те же примерно движения, что и его перо) (л. 14).

Насилие над звуковой стихией, совершаемое в искусстве, официальной публичной и приватной жизни, мстит резонерам, вольно интерпретирующим семантику таких понятий, как семья, любовь, брак, отцовство, материнство, и возвращается к ним «неслышными» словами, на самом деле очень громкими для восприятия:

Степан кричит (видно по движению рта) неслышные слова — «папа, иди домой, стервец!».

Безгадов и Катя в лицо.

Безгадов слышит слово, падающее на него из воздуха: «папа... стервец!»

Катя не слышит или не понимает этих слов (л. 25).

Позволяя акцентировать психологические составляющие действия, эта сцена опирается на визуально-драматургический опыт немого кино с его эксцентрикой, «ожившими» титрами, понятной зрителям артикуляцией.

В продолжение сказанного выше замечу, что, переходя на язык жестов, не связанных с казенно-письменным ритуалом, герои Платонова начинают демонстрировать значительно больше живых чувств и побуждений. В этом случае участники «немого» диалога понимают друг друга без слов. Так, например, нельзя не обратить внимания на сцену, замечательную в своей глубинной индизнаказательности: на шумной улице, не проронив ни слова, женщина-милиционер указывает ребенку, как непросто найти путь к новой семье, регулируемой государством.

Мальчик:

— Где тут свадьбы записывают?

Милиционерша отвечает ему, показывая жестами: прямо, направо, налево, направо...

Мальчик:

— Я найду... Гляди, вон дорогу переходят: свисти скорей. Забываешь! (л. 13)

Красноречивый и многозначительный эпизод, дающий понять зрителю, что взаимопонимание на этот раз достигнуто благодаря «забывчивости» персонажа из мира казенных слов, не исполнившего предписанной ему «звуковой роли»...

4

Второй слой изменений, внесенных в машинопись сценария, — они выполнены фиолетовыми чернилами — прежде всего касается перераспределения смысловой нагрузки между звуковым и зрительным рядами, приводящей к частичной нейтрализации их первоначальной полемической взаимообращенности.

В ряде случаев исключаются паузы между отдельно обозначенными событиями, акцентированными в исходном тексте с помощью абзацев и пропусков. Полностью вычеркивается текст письма Степана, решившего покончить жизнь

самоубийством: «Дорогая мама Женя ты не мама а не правда отец нас бросил полюбил чужую, я жить соскучился, а рожаться не хотел никого не просил, я знаю как нужно умереть взял и умьер в общем меня нету и прощай Степан» (л. 53–54; почти без изменений этот фрагмент восстановлен в журнальной публикации 1967 г.).

Устранены из текста все детали, указывающие на суицидные мотивы прощания: вместо «прыгать из окон, наверно, не будет» появляется «на окна лазить, наверно, не будет»; вместо «Не удержала ребенка!» — «Окна надо держать на запоре — вот что!» (л. 55) и др.

Сокращения и внесенные в текст сценария «дидактические сентенции» задавали принципиально иные, чем в исходном варианте, проекции восприятия отдельных сцен, создавали сходство с распространенными в кинематографической среде профессиональными анекдотами. Так, исключение из текста письма Степана, сопровождаемое измененными словами почтальона «Ничего; на окна лазить наверно не будет — не псих» (было: «прыгать из окон наверно не будет — не псих») (л. 62), вызывало комический эффект на фоне опубликованных в периодике сообщений о строительстве под руководством кинокомитета Наркомздрава СССР в психиатрической больнице им. Яковенко киностудии для проведения «патопсихокинографических исследований»: «Для длительного наблюдения больных в ателье будет создана постоянная декорация нормальной палаты психиатрической больницы. Рядом с ателье строится кабинет звукозаписи. Основная его задача — фиксировать на пленке вместе с изображением больного также и его бредовые высказывания, выкрики, рассуждения и т. д. При студии будет небольшая лаборатория. Киностудия строится для всестороннего изучения всех нюансов поведения душевнобольного. Особенное внимание будет уделено исследованию моторики (движения) больных и мимических отклонений в выражениях лица. Эти съемки будут использованы для учебных фильмов, необходимых при подготовке новых и переподготовке старых психиатрических кадров»¹⁷.

Принципиально новые изменения привнесены и в заключительный лист машинописи. К нижней части л. 65 приклеен рукописный автограф, начертательные особенности которого позволяют утверждать, что данная запись, как и упомянутые выше исправления чернилами, выполнены женой писателя Марией Александровной (для графологического сопоставления использованы автографы ее писем).

Исправления, сделанные рукой М. Платоновой, направленность и особенности осуществленной ею правки следует охарактеризовать как перевод выразительного языка немого кинематографа на идеологически более «выверенный», но риторичный язык, сужающий экзистенциальный смысл проблем искусства и советского быта до персонифицированного социально-бытового сюжета на «актуальную тему» (осуждение аборта, измены, других «исчезающих» социально чуждых явлений, олицетворением которых являются Безгадов).

Не случайно в рукописной вклейке все внимание сфокусировано на этом «герое времени». Текст почти полностью совпадает с вариантом, воспроизведенным при первой публикации сценария в 1967 г. (и понятно: источник для «Искусства кино» был предоставлен той же Марией Александровной). Правда, из журнального варианта были исключены следующие «кадры»: «Безгадов на

тротуаре; он опускает чемоданы. Останавливается». В результате этой небрежной «редукции», допущенной распорядителями авторской воли, была нарушена последовательность событий: герой далее «хватает чемоданы», которые из рук так и не выпускал.

Рукописный список, хранящийся в РГАЛИ, содержит вариант финала с иным художественным заданием:

Они удаляются, но еще видны.

Катя Бессоне ведет под руку слепого старика,

И они медленно удаляются,

а впереди их — вдалеке — еще виден почтальон с высоко поднятым на руках ребенком.

На ближнем плане — через дорогу —

мчится Безгадов с двумя чемоданами в руках.

Конец.

Исполненная Марией Александровной «версия» более риторична:

Безгадов:

— Деться некуда — на одной шестой суши.

Хватает чемоданы.

— Муть!

Исчезает.

Конец (л. 65).

Анализ последнего листа машинописи дает основания предположить, что в версии сценария, авторизованного карандашом Платонова, текст мог завершаться и открытой сюжетной перспективой.

После следующих предложений: «Почтальон быстро идет с ребенком-поводырем на руках; рядом с ним спешит кондукторша.

Они удалились, но еще видны.

Катя Бессоне ведет под руку слепого старика,

И они медленно удаляются», — писатель несколько раз обводит финальную точку. На этом заканчивается лист машинописи и начинается рукописная вклейка.

Открытый финал позволял противопоставить очередным социально-политическим проектам¹⁸, делящим жизнь людей пополам и безжалостно отбрасывающим ненужную, отслужившую половинку, важную для художественного сознания Платонова идею общего пути, бережно объединяющего прошлое и настоящее, слепых и зрячих, детей и взрослых.

Не развратный директор кинотеатра Безгадов, «изобличенный» и развенчанный самим ходом действия, а символические образы слепого старика и ребенка-поводыря соответствовали этой задаче.

Однако в условиях 1936 г. открытый финал давал по-философски емкий ответ на вопрос о путях социального моделирования новой семьи. В советском кинематографе этот вопрос трактовался как политический.

Характерны отзывы зарубежной печати о фильме «Крестьяне» (1935), получившем премию на Первом Московском кинофестивале. «В нем есть высоко-

комические в своей казенной сентиментальности эпизоды, — например, сон беременной женщины: как символ высшего счастья, ей снится Сталин, держащий на руках ее ребенка. Младенец треплет Иосифа Виссарионовича пухлой ручкой по щеке, а тот милостиво улыбается¹⁹.

В сущности, сходная проблематика: выбор отца, близкого не по крови, а по иному, изначально заданному в советской стране родству, многократно акцентирован в тексте платоновского сценария. Вспомним о расположении портретов Сталина и Пушкина, висящих слева и справа от портрета героини, о полемическом разуподоблении этих знаковых для 1936 г. образов: портрет вождя ребенок целует незадолго до попытки самоубийства. В этом ряду важен найденный героем во сне «китог» психологических потрясений: «Мама... Пусть отцом будет Сталин, а больше никто» (л. 65).

5

Третий слой внесенных в текст изменений, по замыслу редакторов сценария, очевидно, должен был придать будущему фильму актуальное социально-политическое звучание.

Две вклейки с текстом (выполнены черной тушью, чертежным шрифтом, рукой неустановленного лица), добавленные к 1 и 53 листам машинописи, вводят два центральных понятия: народ и отец. Тексту сценария в результате этой правки был предпослан эпиграф «Народ — отец своих детей», диссонировавший с дальнейшим изложением событий, но отвечавший новому пониманию семьи как основы «могучего, социалистического народа»: «Когда речь идет об укреплении советской семьи, речь идет отнюдь не о возврате к коммерческо-лицемерной буржуазной семье, “удачно” дополняемой проституцией, с неизбежной двойной бухгалтерией, с отделением функций деторождения (“жена”) от функций любви (“любовница”), а о новой семье, о браке “по взаимной склонности”, где не остается “уже никакого другого мотива” (Энгельс), где исчезает “брак по расчету”. А это все могло начать развиваться и процветать исключительно с уничтожением подлых капиталистических отношений...» — сообщала читателям в передовой статье «За здоровый, могучий, социалистический народ!» газета «Известия» 28 июня 1936 г.

Заданные тупики сюжетных решений полемично воспринимались Платоновым.

В рецензии «Лепящий улыбку» (1936), опубликованной под псевдонимом Ф. Человечков, писатель сатирически изображает издержки социального заказа для творчества. Уже в эпиграфе указывает на важнейшую задачу художника: «пытаюсь уйти от публицистики»²⁰. Многие стихотворные строки отсылают к тексту сценария «Отец», перипетии работы над которым, очевидно, были известны сотрудникам «Литературного обозрения». И к обстоятельствам личной драмы, пережитой накануне. Едва ли случайно объектом иронии в этом произведении является жена скульптора, «научная, опытная женщина, член какой-то гносеологической экспедиции»²¹, обещающая только во сне улыбнуться обманутому мужу.

В рецензии пародируются претенциозные апелляции к народу тех, кто знает о нуждах людей простого звания по «дурно пахнущим» передачам и «творит» в соответствии с «отпущенными» предписаниями:

О, радио! О, птичье гуано!
Искусство свыше нам дано!
Улыбку я твою народу передам —
Восполнится последняя народная нужда!

Драма «Лепящий улыбку», обозначив зоны и для самопародирования, подвела известную черту под работой писателя над текстом сценария «Отец», который вскоре после ареста сына Платонов отдаст на хранение брату (вместе с другими материалами, сложенными в дорожный чемодан)²².

В том, что именно этот экземпляр впоследствии был навсегда оставлен у жившего в Москве брата, едва ли следует видеть особый смысл: писатель поступал аналогично и с некоторыми другими своими текстами, отпечатанными на машинке, если считал их слишком «заредактированными», искажающими авторский замысел (пример тому — история текста очерка «Житель родного города», хранившегося у вдовы И. Саца²³).

Было бы явной «несообразностью смысл черновых фрагментов переносить на окончательный текст» (А. Скафтымов). Но изучение авторизованной машинописи позволяет представить историю исканий и разочарований Платонова-сценариста с учетом новых источников.

¹ *Свительский Владислав Анатольевич* (15.02.1940 — 11.03.2005) — литературовед, литературный критик и публицист, доктор филологических наук, профессор, автор книги статей «А. Платонов вчера и сегодня» (Воронеж, 1998).

² Ни в одной из своих работ, как и в заметке «Родился в Ямской слободе», опубликованной к 80-летию Петра Платоновича Климентова в воронежской газете «Молодой коммунар», о сценарии «Отец» В.А. Свительский не упоминал.

³ *Скафтымов А.* К вопросу о состоянии теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Ученые записки Саратовского ун-та, 1923. Т. 1. Вып. 3. С. 57.

⁴ Далее ссылки на переданный нам текст сценария приводим в круглых скобках, в соответствии с пагинацией машинописи.

⁵ *Войтинская З.* Послесловие // Искусство кино. 1967. № 3. С. 158–159.

⁶ В 1936 г. театр кинохроники «Новости дня» был переведен в помещение кино «Палас», расположенное на Пушкинской площади, недалеко от которой находилась квартира Платонова.

⁷ Кино. 1936. № 2 (11 янв.).

⁸ *Петров Е.* Мой друг Ильф. М., 2001. С. 227–318.

⁹ Последние новости (Париж). 1936. 10 июля; Возрождение (Париж). 1936. 10 июля.

¹⁰ Этот вопрос ставился в работах и публичных выступлениях Н. Корниенко: «Безусловно, немой кинематограф его интересовал. Мы можем эти связи обсуждать... Но и язык кинематографии Платонова еще не открыт, а он поразителен» (запись телевизионной передачи «Миры Андрея Платонова» от 24.07.03).

¹¹ *Филитов С.* Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Прологомены к истории кино // <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/561/>.

¹² Не исключено, что в приватной драме, изображенной в фильме, откликнулась история собственной семейной жизни Платонова: неприязненные отношения между матерью и будущей женой, мысли о самоубийстве, вызванные бытовыми и любовными неурядицами, и др.

¹³ В опубликованном тексте «фашист» заменен на «империалист» (см.: Искусство кино. 1967. № 3. С. 123).

¹⁴ Яблоков Е. Город платоновских «половинок» («Пушкинский» подтекст в киносценарии «Отец-мать») // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 702.

¹⁵ См.: Алейников О. Аллегорические и ассоциативные параллели в романе А. Платонова «Чевенгур» // Вестник ВГУ. Серия 1. Гуманитарные науки. 1999. № 2. С. 42–59.

¹⁶ Поцелуев С. Политический парадиалог // Полис: политические исследования. 2007. № 1. С. 33–61.

¹⁷ Кино. 1936. 17 октября.

¹⁸ Особенно «злободневный» характер эта проблематика приобретала в связи с началом реализации генерального плана реконструкции Москвы и возвращения в официальную публичную жизнь 1930-х гг. в качестве ключевых категорий таких понятий, как семья и брак, прежде считавшихся институтами буржуазного общества.

¹⁹ Последние новости (Париж). 1936. 10 апреля; Возрождение (Париж). 1936. 10 апреля.

²⁰ Человеков Ф. Лепящий улыбку: драма в 7 д. с эпитафией // Литературное обозрение. 1936. № 18. С. 47.

²¹ Там же. С. 47.

²² Свидетельство жены П.П. Климентова, в начале 1980-х из-за болезни лишенного способности говорить (сообщено Н.М. Митраковой).

²³ См.: Ласунский О. Послесловие // Платонов А. Житель родного города. Воронеж, 1999. С. 26–27.

Александр Казаркин (Томск)

ОПЫТ КИНОРАССКАЗА: «СОЛДАТ-ТРУЖЕНИК, или ПОСЛЕ ВОЙНЫ»

Этот киносценарий, созданный в год окончания войны, предваряет известный рассказ и мог быть назван «Возвращение». В нем трудно узнать Платонова: нет примет его уникального стиля, метафоры, образы-символы решительно изгнаны. Нет оснований говорить об антиутопии, ни гротеска, ни иронии нет. Это решительно отличает текст от известных сценариев автора. Кажется, здесь нет ничего платоновского, кроме любви к паровозам. Удивляет «бесхитрость», небывалая для Платонова натуралистичность, полный отказ от вымысла. Все приближено к фактуре кинодокумента, репортажа. Текст написан чужой для писателя стилистикой, с героями незамысловатой души и, главное, в духе бесконфликтности. Но в этом можно усмотреть и экспериментальную суть замысла.

Сценарий-репортаж, казалось бы проходной, тематически предваряет рассказ «Семья Иванова», но различие произведений очевидно. Здесь герой, забывший о личном счастье, — образ-символ жертвенности, предельной самоотдачи. Как «Машинист» — преддверие «Котлована» по материалу, так «Солдат-труженик» и «Семья Иванова» — вариации мотива возвращения. Насколько «Котлован» сложнее «Машиниста», настолько «Семья Иванова» превосходит сценарий «Солдат-труженик» по конфигурации мотивов.

Развернутые ремарки, иногда на целую страницу, говорят об эпической драме, о синтетической жанровой природе произведения. Ремарки расширены так же, как в либретто «Машинист», построенном как поток ситуаций с трудно выделяемым внутренним конфликтом. Эпизоды рассыпаются на куски-кадры, варьирующие основной мотив; все оттяжки встречи фронтовика с женой («Доехать все некогда», — говорит Федор) призваны усилить тему неестественности столь долгой разлуки. Он не юродивый, не плут, не вредитель (это три гра-

ни архетипа трикстера), но лишен сложности. Внешняя немотивированность поступков Федора, отсутствие интриги, изолированные реплики и монологи — это черты монодрамы с элементами репортажа. Платонов увидел, что война, четырехлетняя разлука несла угрозу семье, но в кинорассказе эта проблема на втором плане. На первом — восстановление страны. Пространство разрушенных дорог требует срочного дела, и все случайно встреченные люди для Федора близкие, замещающие семью.

Текст-замещение реальности минимизирует авторскую активность, но отражает атмосферу лета победного года. Преобладает монтаж сцен: рабочий люд, охваченный ожиданием перемен к лучшему, строящиеся избы и бегущие на восток паровозы, оживающая страна — этот киноряд создает приметы окончания беды, долгой разлуки:

Там, куда бежит паровоз, быстро дыша в трубу, видна уже ровная даль родины, обширная, как небо... и в этом пространстве видны обгорелые и уцелевшие ели, погорелые и ново- строящиеся селения, срубы новых колодцев, женщины с детьми на руках, пахари, пашущие землю, самолет ПО-2, летящий поверх изб, плотники, сидящие на стропилах и работающие топорами, одинокий ребенок, машущий ручкой поездам: вся родина, давно не виденная и теперь проникающая через взор бывшего солдата в его сердце.

Особенно интересен в кинорассказе крупный план, недоступный для сцены. Разбивка на кадропланы, смена панорамы крупным планом — все указывает на предназначение текста для экранизации. Есть детали, уже использованные в рассказе «Фро», но в кинематографической подаче это крупный план:

Рука женщины гладит почтовый ящик.

Две ноги ее.

Сор опять подбегает к этим ногам, и швабра останавливается невдалеке от ног. Ноги женщины и швабра около них. За шваброй — сапоги уборщика. Несколько крупных капель слез падают на сухую мякоть пыли около швабры.

Бросается в глаза сужение пространства как основа сценарного плана: в начале — села, пейзаж, в конце — квартира, намечающаяся семейная коллизия.

Мотив возвращения и ретардация — основа композиции сценария. Нет внешней интриги, драматизма, развязки; нет ни одного отрицательного персонажа, ни одного негативного поступка, нет противоречия — основы драматического сюжета. Сюжет произведения, совсем не новеллистического типа, можно характеризовать как бесфабульный, на грани рассказа и репортажа. Поступки центрального героя внешне не мотивированы. Федор не ищет простого человеческого счастья, как бы уклоняется от встречи с женой после нескольких лет разлуки. Он не принадлежит дому и семье, хотя и не во власти любви к дальнему. Близкие ему платоновские герои — машинист Мальцев, Никита («Река Потудань»), тезка его из рассказа «Фро», капитан Иванов.

Изгнание условности и интриги — особого рода *социалистический натурализм*, хотя и воплощается давняя установка: «окончание не в литературе, а в жизни». Арфа, персонаж «неподвижной жизни», становится странницей, но и здесь как-то опредмечивается: «По тропинке возле железнодорожного пути

идет Арфа. Она в ватнике, в теплой платке, и мешочек с пищей у нее за плечами. Она идет в плане одного ландшафта: лес. Она идет в плане другого ландшафта: чистое поле. Она идет среди мелкого кустарника...»

Здесь как будто сказались прежние пролеткультовские установки автора: «Рабочий класс знает цену, силу и красоту самой сырой материи. Всякое оправдание, украшение ее глупо» («Какая нам нужна литература»). Ведь, по мысли молодого Платонова, основа новой морали — победа над половым влечением. Но если ранний герой, жертвующий собой ради роевого успеха, — «печальное торжество искалеченного туловища» (М. Геллер), то Федор, скорее, человек инерции. И эту инерцию полной самоотдачи вложила в него война. Примечательно снижение образа ждущей жены: Арфа — это «моршанская Ассоль». Как и Фро, она поглощена ожиданием мужа, но совершенно лишена лирического ореола. Арфа по-своему эгоистична: «...на войне он любил одну родину, а после войны пусть любит меня». При внешнетематическом сходстве финалы рассказа «Фро» и киносценария «Солдат-труженик» контрастны. В последней сцене Федор несет на руках мальчика с губной гармонью, обжегшего руку, Арфа же, поглощенная предчувствием своего ребенка, равнодушна к чужому («Заживет»).

В архетипическом плане это возвращение героя из мертвого царства неузнаваемым, указание на изменения, с ним происшедшие. Герой поборол смерть и теперь занят главным делом — восстановлением жизни. В этом и состоит перипетия. По Аристотелю, перипетия — «превращение действия в его противоположность». Солдат, несколько лет мечтавший о встрече с женой, оттягивает встречу с ней. Он возвращается как будто подмененным: «Расцепить хуже, чем убить», а война расцепила жизненные связи. В рассказе «Семья Иванова» двойная перипетия, два сюжетных поворота, ведущих к благополучной развязке. События вели к семейной катастрофе, развязка — в преодолении героем обиды, отказ от личных претензий во имя детей, продолжения жизни. В киносценарии, в отличие от рассказа, нет кризиса, как нет и завязки конфликта. Мысль Платонова по-прежнему посттравматическая, главная проблема: как выжить народу.

Тема окончания войны реализована в самых известных рассказах — «Река Потудань» и «Семья Иванова»: люди живут, «забывая в долгих снах тяжелую работу войны», «душа их уже переменялась в мучении войны», «они превратились совсем в других людей». Возвращение Никиты Фирсова с войны также поначалу оказалось нерезультативным, и происходит удвоение возвращения. Основой построения сюжета в обоих случаях становится ретардация, но в кино-рассказе она изнутри, психологически, не мотивирована. Федор, человек дороги, не выбирающий жизненного пути, как будто востребован автором из начального периода его творчества. Он слит с паровозами, он — человек дела, а не рефлексии. В известном смысле повторяется тип героя «Фро», даже имя то же. На лицо замещение: «Я люблю паровозы» — говорит герой, не спешащий к жене. Это напоминает сцену из «Машиниста»: «Ладно, Маша, как социализм доделаем, так я тебя враз полюблю». Однако нет деталей, снижающих образ Федора. Реализованы понятия, предложенные А. Жолковским, — «даль, близь, железо, душа», — но изъят лиризм, одушевляющий «Фро». Федором владеет забота о дорогах, о разрушенной стране. А для его жены, Арфы-Марфы, жизнь за пределами семьи не интересна.

Написание кинорассказа говорит о желании Платонова вернуться в литературу, закрепить успех, достигнутый в условиях войны. В наследии писателя он интересен установкой на иллюзию достоверности, это текст, смыкающийся с реальностью. Создается впечатление: Платонов проверял, возможно ли драматургическое произведение с «идеальным героем», на основе доктрины бесконфликтности. Не был ли этот текст уступкой соцреализму? Это предположение не основательно: ведь поставлена основная платоновская проблема — восстановление народа. Без ореола победителя в страшной войне Федор мог быть причислен к категории «механических людей». Экранизация не могла вызвать затруднений, пожалуй, редакторам на этот раз не пришлось бы в голову «привести» стиль диалогов.

Большой вес повествовательного начала убеждает нас, что Платонова не вполне удовлетворяла установившаяся к тому времени техника кинорассказа. Как отмечал В. Шукшин, писатель следующего поколения, киносценарий «должен совмещать достоинство литературного письма с предельно точным кинематографическим видением». Это сочетание трудно уживающихся между собой начал, ведь в кинематографе, самом массовом виде искусства, по Шукшину, «больше энергии, чем мысли», в этом его основное качество, ибо «книжки работают медленно». Платонов же использовал в сценарии способы статичного психологизма. Исторический фон — отошедшие в прошлое споры о живом человеке и литературе факта. Как и полагалось герою соцреализма, Федор жертвует личным во имя долга, но он не лишен обаяния, это человек, действительно увлеченный делом («Я люблю паровозы...»). В финале нет уже ни малейших признаков советского «техномутанта», герой становится семейным человеком, но не растратившим инерцию победителя в бытовой тине, с готовностью к самопожертвованию.

Итак, оригинальным это произведение делает перенесение приемов очерка и репортажа в киносценарий. Хотя Платонов сделал невозможное усилие над собой, попытка приобщения к самому массовому виду искусства осталась безрезультатной. Костоломная критика рассказа «Семья Иванова» и незамеченность стопроцентно советского кинорассказа — таковы обстоятельства завершения творческого пути Платонова. Создается впечатление, что Платонов намеренно опробовал поэтику соцреалистического примитива, создал чисто производственный рассказ-сценарий. Нет оснований для различных прочтений, все ситуации однородны. Текст не был востребован, но считать его неудачей нет оснований. Этот опыт убеждает, что даже огромный талант, примененный для реализации доктрины бесконфликтности, не может создать яркое произведение. В самый момент окончания войны писатель поставил вопрос, не повреждена ли душа народа, и ответил на него: в главном — нет, энергия восстановления сохранена. В «Семье Иванова» он углубил наблюдения, увидел угрозу семье — органике народной жизни.

Виола Эйдинова (Екатеринбург)

БЕССТРАШИЕ СТИЛЯ А. ПЛАТОНОВА

(«Солдат-труженник, или После войны»)

Я уйду далеко от вас, но я всегда
найду дорогу обратно...

В.А. Моцарт

Платоновский стиль всегда поражает... Поражает редкостной верностью «связующей» и «сообщающейся» своей природе — и, в тот же миг, — удивительной способностью строить иные — «обратные», «противительные» — формы, в которых возникает образ, казалось бы, совсем другого автора... Автора, «далеко и безвозвратно» ушедшего от того, странно-прекрасного Платонова, что творит искусство *таким необычайным, единственным в своем роде*, и вместе с тем *таким знакомым, касающимся души каждого, стилем*... Однако в этом, почти ушедшем от столь узнаваемого, стиливого своего лица, — авторском «я», — вдруг открывается истинно платоновское художественное «нечто», являющее себя сильным и неизменно сохраняющимся в его созданиях — законом удержания мира и человека — в их драматических, но упорно обращенных друг к другу — встречных — ситуациях и состояниях.

Подобным, почти забывшим свою сокровенную, вникающую в окружающую реальность, стиливую органику, воспринимается (при первом вхождении в его пространство) текст одной из последних вещей Платонова — его сценария «Солдат-труженник, или После войны», где дыхание стиля художника, активнее всего слышимое в его слове, ощущается, как кажется, очень далеким, почти исчезнувшим... — в очевидном, стертом, неплатоновском говорении... И только включение в каждый компонент сценарного текста, увиденного и в отдельном, и в контекстуальном его бытии, дает возможность уловить в названных, чуть ли не чужих Платонову словесных конструкциях, очертания его стиля, выразившего себя, свою необычайную созидательную энергию, и в этом, по-иному

исполненном, но, по существу, *стилево-завершающем* (а может быть, и *завещающем!*) писательский его путь — творении. Творении грандиозного художника века двадцатого...

Особая, слышимая(!) стилевая близость «Солдата-труженика...» «Счастливой Москве» и военной прозе писателя явственно обнаруживается в характернейшем для этих, итоговых (при хронологической их несинхронности) его вещей — *сущностном* (Ю. Тынянов), «суммарно-укрупненном», стилевом формировании мира. Формировании, при котором конкретная его воплощенность вырастает в воплощенность «собранную», выраженную — скажем так — «*формульным способом*», являющим, в словесной его закреплённости, самое корневое, центровое свойство изображаемого, — будь то человек, ситуация или мир в целом. Центровое — в смысле универсальной для платоновского стиля сосредоточенности на связующих, сопрягающих (и вместе с тем — на противоположных, обратных) интенциях создаваемой им художественной реальности, — здесь, в заключающих его творчество текстах, — открывающихся сверхвыделенно и сверхинтенсивно¹.

Не случайно именно политруку Фильченко («Одухотворенные люди»), вспоминающему в предсмертные свои минуты о погибших товарищах, *отдаёт* Платонов возвышенно-укрупненный, «формульный» стилевой образ: он

вгляделся отдельно в каждое лицо, потому что эти люди были для него на войне *все*, что необходимо для человека и чего он лишен: они заменяли ему отца и мать, сестер и братьев, подругу сердца и любимую книгу, они были для него *все* советским народом в его маленьком виде, они поглощали всю его душевную силу, *ищущую привязанности*² (курсив здесь и далее наш. — В. Э.).

Не случайно также — сущностными и высокими стилевыми красками — пишет Платонов и необыкновенно значимый для него (эстетически и личностно-значимый!) образ человеческого сердца, исполненный в рассказе «Возвращение»:

Иванов почувствовал, как жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь, и лишь теперь оно пробилось на свободу, заполнив все его существо теплом и содроганием... Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем (228).

И хотя в «Счастливой Москве» Платонов создает совершенно иной — по его пафосу — образ мнимо-счастливого советского будущего, — он и в этом случае идет названным, «формульно-укрупненным» стилевым способом, творящим трагическую картину реальности... Реальности искаженной, сдвинутой... в мертвящем пространстве которой «скромный, улыбающийся Сталин сторожит на площадях и улицах дороги свежего, неизвестного социалистического мира, где жизнь простирается в даль, из которой не возвращаются», и где все предметы этого, пропадающего мира людей «*становятся вдруг подобиями, искажениями какого-то знакомого, общего человека, может быть, меня самого...*»³.

Сходным способом формирования мира — через сопряжение «ощутимо-предметной» и «укрупненно-суммарной» его исполненности — стиль Платонова «говорит себя» и в тексте «Солдата-труженика...». Однако — при всей совпадаемости «обобщенно-формульной» стилевой своей высказанности, созидающей мир, параллельно с конкретной его воплощенностью в итоговых текстах художника — в сценарном его тексте эта «формульно-собранный» стилевая конструкция являет себя ощутимо другим образом, выявляя тем самым возросшую деятельно-эстетическую свою наполненность. Иначе говоря, стиль автора открывается в словесной пластике «Солдата-труженика...» — в *особо заявленном* (зримо представленном, очерченном, обнаженном!) своем выражении, реализуемом не просто формулярной, но *сверхформулярной* его означенностью, мотивируемой и зрелищной природой сценарного текста. Заявленно-стилевая, даже демонстративная его форма достигается, как мы видим, не столько итоговыми (как правило, разовыми) укрупненными стилевыми конструктами, характерными для предшествующей, только что «прозвучавшей» прозы художника, сколько *множественным* их присутствием в тексте сценария. Сценария, неустанно предъявляющего *новый вариант стиля Платонова*, с его усиленно-интенсивной («антисвязывающей», «антисообщающей») обратной формой авторского формирования и видения «мира после войны»...

Такое — открытое, прямое, «говорящее собой» — стилевое «я» Платонова реализуется им очень близко к началу текста «Солдата-труженика...», хотя и не в первых его строчках, чей поэтически возвышенный словесный строй позволяет автору, опирающемуся на это, характернейшее «голосоведение» большого своего текста, ощутимо передать другое, смещенное по отношению к нему, — звучание по-новому повернутого стиля Платонова, заполняющего собой пространство «Солдата-труженика...» и идущего следом за начальными, «сокровенными» его строчками («...бывшие солдаты... смотрят в бегущие мимо их взора картины родины внимательными, серьезными, страстными глазами», — и им открывается «вся родина, давно не виденная и теперь проникающая через взор бывшего солдата в его сердце»)⁴, что на мгновение возвращают текст сценария в стилевое состояние классического Платонова, в напряженно-чувствующую речевую его пластику, которая — самим своим складом — «готовится» сказать об иной платоновской форме, *освобожденной* от сердечной, внутренней ее тональности и обретающей такую режущую, такую обнажающую силу, какой не знал даже чрезвычайно-жесткий (стилево-жесткий!) текст «Счастливой Москвы»...

И действительно, на наших глазах Платонов формирует мир, проходящий мимо «связей» и «сопричастий»... мир, почти забывший о них, ибо стилево-строющим его основанием становится теперь *закон нескончаемого самовозобновления и самоповторения* всего, что составляет пространство произведения... Закон, ведущий лишь к взаимоотталкиванию рассеянных в его пределах бесконечных одинаковостей, аналогов и подобий, — хотя повседневная его реальность предстает наполненной многими и разными действиями персонажей послевоенного времени: «Едут домой солдаты»; «мальчик укладывает тесины на крыше строящейся избы»; «дед-старик трясущимися руками *тешет* бревно»; «Арфа мгновенно *подымается* по трапу на паровоз»; «четверо рабочих *обеда-*

ют за одним столом»; «паровоз Федора *входит* в экран»; «машина *работает* на высшем темпе» и т. д.

Однако, при всем множестве «движений», «шагов» и «жестов», нам открывающихся, изображаемая действительность подается Платоновым как неуклонно исполняющая ситуации повторности и возвратности: они непрерывно возникают в тексте «Солдата-труженика...», где все происходящее в его мире неизменно сопровождается мотивом «*Того же самого*», воплощающим «формульно-стилевой» платоновский способ изображения происходящего, охватывающего своей властью любые стороны реальности... Реальности, созидаемой названным, грамматически-стертым местоименным оборотом, неукоснительно распростертым над каждой ее «явленностью» и означающим тождественное, направленное лишь к воспроизведению и дуближу всего, свершающегося в сценарном мире и с пугающим постоянством в нем открывающегося.

Вот он, этот несмолкающий мотив «*Того же самого*», скрывающий собой мир платоновского текста: «Сидят *таким же образом* двое: Федор и Филипп» (272); «демобилизированные танцуют... — *тут же*» (275); «идет воинский эшелон, *тот же самый*, в котором ехал Федор» (276); «...каждая мать делает *то же*, что делают матери, когда к ним приносят впервые новорожденных детей» (276); «Федор бежит в *ту сторону*, откуда он шел» (279); изображается «*тот же* перрон вокзала» (278); дается «*то же* время» сценария (285); «затем они *также* следуют в кабину искалеченного паровоза» (286); «второй ребенок, что у матери, *также* умолкает» (289); «*тут же* углеподъемник забирает сгруженный уголь» (295); «*тут же* покрикивает гудком еще один паровоз» (295); «Федор один в *той же* комнате» (295); «Евстафьев *тоже* подходит к правой машине» (299); «издали эти, *точно такие же* сигналы повторяет второй паровоз» (299)...

Существование персонажей «Солдата-труженика...» (кроме непоименованных его фигур) в полной мере «укладывается» в ряд «стилево-сделанных» платоновских знаков, «дышащих» тем же воздухом повторяемости и тождественности, что ощущается во внешней их проявленности. Все они подаются, как правило, лишь в совпадающе-статичных — «замерших, повторных» — позициях, позволяющих им (за редким исключением!) только стоять или только сидеть, глядя вокруг себя. Причем эти, столь ограниченные их «позы» тоже выстраиваются Платоновым путем крайне закрепощенного — *теми же, такими же* — контурами сценарного бытия, выраженного «остановленным» глагольным движением. В самом этом сочетании («глагольная остановленность») нельзя не услышать акцентируемую автором странность и, более того, аномальность «стоячей» картины мира, творимой динамической грамматической формой: «...*стоит* березовая роща, на склоне взгорья *стоит* одна изба» (272); «Федор и Филипп *стоят* на земле у вагона и *глядят* сюда» (273); «Федор неподвижно *глядит* куда-то вдаль, а возле него *стоит* девочка» (273); «дети женщины-хозяйки *стоят* на земле у своей новостроящейся избы и *глядят* на Федора» (274); «Филипп тешет бревно, а дед-старик **стоит** возле, без шапки» (274); «лишь Арфа *стоит* одиноко» (276); «одна Арфа *стоит* с цветами в руках» (276); «Федор *сидит* с чужими детьми» (290); «мать *сидит* бодрая возле него» (290); «Федор и мальчик *стоят*» (293); «Федор *стоит* неподвижно. Он *видит* Арфу» (293); «Арфа *стоит* одна посреди комнаты... она

сидится по-детски на пол» (294); «Арфа и Федор *стоят*, склонившись над ребенком» (307) ...

С такой же, «нестихающей» формующей (*и «формульной!»*) настойчивостью Платонов строит картину сплошь повторяющейся реальности мира «Солдата-труженика...» — не только глагольными, но и наречными грамматическими рядами, извлекая из заторможенных («взад-вперед», «туда и обратно») их образований необходимый ему «движущийся-недвижущийся» облик и смысл бытия. Особенно направленно, со все возрастающей стилевой логикой самоповторения работает автор формами *снова* и *опять* («смотрящими» только назад и становящимися в сценарии приметамы той же самой жизни, теряющей жизнь и знающей лишь губительную атмосферу возвращения к уже «бывшему»), — при всем том, что послевоенный мир «Солдата-труженика...» не знает несчастий и смертей и что судьбы его героев складываются, в житейском их плане, достаточно благополучно. Однако, вопреки сказанному, над текстом платоновского сценария угрожающе нависают властные фигуры «снова» и «опять», формирующие — неумолимо и неотступно стоящий на месте — мир сороковых, безвыходных (после только что завоеванной победы!) послевоенных лет.

«Вспыхивая» еще и еще раз, с их кинематографически-наглядной образностью, эти фигуры — тоже неумолимо и неотступно — обнаруживают новое явление платоновского стиля, чья противительная, «оборотно-разросшаяся» пластика звучит не только возражающей, но сопротивляющейся все той же, лишенной контактов и связей реальности, увиденной широко открытыми глазами художника, бесстрашно творящего *поэтику одинаковости*. Текст сценария исполняет ее настолько эстетически-целеустремленно и мощно, что образ художественно-грандиозного Платонова, возникший в начале нашей статьи, получает полное право быть распространенным и на страницы «Солдата-труженика...», заполненного другой, заостренно-снятой словесной его формой, блестяще реализующей стилевую платоновскую структуру *тотального тождества* и обретающей в ее границах не просто отторгающий недвижимые формы «опять» и «снова», но — почти воюющий с ними характер.

Вслушаемся же в голос сценарного повествователя, драматически-тормозящий мир этими «формами-остановками»: «Филипп берет *обратно* топор из рук деда-старика, который хотел было уже *опять* в одиночестве приняться за работу, и *снова* затесывает бревно» (271); «Федор *опять* сыплет песок на рельсы» (280); «паровозы закричали *опять*» (284); «ребенок *снова* заплакал на руках у матери» (290); «женщина *снова* закрывает глаза и спит» (290); «оба они *снова* работают лопатами» (296); «Федор *снова* отдает регулятор на всю дугу» (302); «машина прекращает буксование и *снова* вращает колесами в тяжком усилии» (302) и т. д.

Творимая стилем и словом Платонова, картина жизни, потерявшей естественный свой путь, конструируется и сценарно-ремарочными формами, которые, как видятся они на первый взгляд, *умеют* передать действия, выпадающие из множества стандартно-поведенческих реакций персонажей сценария... Но и эти, более свободные от статичных стереотипов формы продолжают характеризовать выражаемое ими движение, как слабеющее или явно теряющее свою действенность. Так, включаясь активным ремарочным словом в напряженное

состояние Арфы, ожидающей Федора («...не умея сдерживать энергию своего сердца, она *то* возьмет себе на руки ребенка от соседней матери, поцелует его и возвратит матери, *то* закружится на месте, *то* обнимет, сожмет себя руками, как будто уже чувствуя себя вдвоем, вместо одной, *то* воскликнет что-то в чистое пространство», 276), Платонов передает ее, не связанное будничными условностями настроение бесконечно *сочувствующим* глагольным рядом; однако тут же, одновременно с этими интенсивными речевыми формами, он строит абсолютно другой, «психологически-никакой», указательно-местоименный ряд, который почти разрушает полное высокого непокоя состояние героини. В результате гасится свойственная этому состоянию «безбрежность», обращившись лишь частичным, решающимся только на «движение на месте» поведением Арфы. Оно «входит» во все более нарастающую — *ту же самую*, — губительно управляющую текстом сценария стилевую структуру, что «делается» неизменными словесными образованиями, включающими в себя и этот, «жестово-чувствующий» (но — «тоже останавливающийся») портрет героини.

Устойчивость платоновского — недвижимого сценарного — инструментария диктуется (напомним сказанное!) *демонстративно-прочерченной* им стилевой закономерностью, которая, «с неостановимой эстетической монотонией» (М. Мамардашвили), являет себя в тексте «Солдата-труженика...», образуя его застывшие словесные конструкции избыточным лексическим рядом. Он строится множественным, «калейдоскопическим», особо свободным (подобно форме «рондо» в музыке) способом. Особо свободным — в смысле включения в него самых разных и многих, — как вертикальных, так и горизонтальных, — повторов единиц, его составляющих.

Именно так — стилево-определенно, нацеленно, заявлено — строит Платонов необходимую ему сверхнеподвижную форму текста, в котором неуклонно совершается совмещение образующих его «тело» «тоталитарно-повторяющихся» речевых компонентов. Подчеркнуто частотны среди них (что в высшей мере необходимо автору, моделирующему своей стилевой структурой застывший мир тождества) скопления всевозможных словесных «одинаковостей», особенно однокоренных тавтологий наиболее явно и бескомпромиссно строящих художественное пространство, насыщенное любимыми «неразличениями», порвавшими с разнообразной и пестрой жизнью. Покажем такие (и повествовательные, и передающие прямую речь) отрезки текста «Солдата-труженика...», выделяя названное главенствующее его свойство — калейдоскопическую повторяемость. Она настолько зрима, слышна, ощутима, что вряд ли требует специального комментария, кроме того, что предвяряет это характернейшее речевое воплощение стиля и мышления Платонова.

Итак, вот они, три фрагмента сценария, чей словесно-стилевой строй сам судит современный автору послевоенный советский мир — как мир, безмерно тождественный и недвижимый. Судит резко и неотступно — без единого идеологически или этически сформулированного слова — способом *собственно-эстетическим*, сильнее всего выражающим стилевую индивидуальность художника, отстаивающего свободную и непредсказуемую жизнь, совершенно несовместимую с той однообразнейшей ее формой, что строится сценарным словом, постоянно дублирующим и стирающим истинную жизненную сущность.

Фрагмент первый:

Перрон вокзала. На перроне малоллюдно; лишь несколько людей проходят по своим делам. И только одна Арфа медленно гуляет по перрону в ожидании поезда... Против перрона появляется и проходит поезд, на котором уехал в последний раз Федор. Перед лицом Арфы медленно проходит платформа. На платформе немецкий танк и вещевого мешок Федора, и платформа проходит мимо, не остановившись (278).

Фрагмент второй:

Федор наблюдает ее; затем садится на узел возле нее. Ребенок снова заплакал на руках у матери, сонная мать баюкает его. Федор кладет своего ребенка в мягкость вещей и берет от матери плачущего ребенка к себе. Мать сейчас же прикладывает голову к узлу и засыпает... Второй ребенок, что лежал на мякоти узла, заплакал, отвечая первому. Федор берет на руки и второго ребенка и ходит с обоими, качая и успокаивая их. Дети успокаиваются (290).

И третий фрагмент:

Лида. Федор не приехал?

Арфа. Не приехал. Нету его, Лида, и письма нету. Он не любит меня!

Лида. Нет, любит. Я помню, как он любил тебя.

Арфа. А где же он? Все давно вернулись... Он другую полюбил, он красавицу встретил по дороге!

Лида. Ты сама красавица.

Арфа. Я? Нет! Я так себе... Лида, где же он?... Ведь война кончилась уже, на войне он любил одну родину, а после войны пусть любит меня! (283)

Даже беглый взгляд на приведенные тексты рождает совершенно определенную, вызываемую ими реакцию. И при всем том, что каждый из них говорит о каком-то своем «предмете» (вокзал, с его атмосферой ожидания; улица, с ее людскими «разностями»; диалог, с его «любит-не-любит»), — все они оказываются пронизанными неким общим состоянием *отнятой у них энергии движения и, тем более, преобразования*. Текстам этим просто отказывается в возможности что-то изменить в их конструкциях, и в итоге — стилевая форма «стоп-кадров», их покрывающая, снова становится сигналом все той же, выравнивающей и ограничивающей сценарный мир силы, которая является в крайне дуближном строении фрагментов платоновского «Солдата-труженика...». Рядом с ними могут стоять почти любые отрезки текста сценария, где даже самые минимальные, фонические его компоненты говорят о непререкаемой их подчиненности устрашающему закону всеобщей «одинаковости», выражающей собой исчезающую жизненную полноту, «укладываемую» в ряды тотальных повторов, сформированных — и обнаженно, и соразмерно — в их выразительнейшем художественном соединении.

В первом из них — вспомним его организацию — усиленно нагнетенным предстает звук П, сама делящаяся глухота которого делает мир платоновского сценария сверхзакрытым в его однозвучно-безвыходном существовании, ограниченном все теми же (помимо лексических или синтаксических⁵) фонически-

ми образованиями. Это — бесконечно присутствующие в пространстве сценария — «перрон», «поезд», «платформа», «проходят», «последний», «перед лицом» — замкнутые в границах фразового «П-звучания»: «Против перрона появляется и проходит поезд». Из 56 слов первого сценарного отрезка 30, как видим, «схватываются» звуковыми подобиями, передающими картину *все того же*, вторящего себе мира, увиденного «послевоенным зрением» Платонова. Зрением, только что восторженно сосредоточенным на «величии, доброте и отваге» воющего советского народа (письмо М.А. Платоновой), но теперь с бесстрашной правдивостью раскрывающим автоматически-однообразную, сплошь забитую «неживыми похожестями» послевоенную реальность.

Во втором фрагменте текста «Солдата-труженика...», где слышится более широкое «фоническое говорение» (звуки **З, Р, С, Ч, Щ**), тем не менее складывается основанное на все новых и новых возвращениях к этим, тоже заданным звучащим «линиям», по-прежнему несвободное сценарное повествование. Оно строится как «запертое» в названных звучаниях (**З** — «затем», «заплакал», «засыпает»; **Р** — «на руках», «матери», «берет»; **Ч, Щ** — «плачущего», «сейчас», «вещей»), каждое из которых, несмотря на более просторный характер занимаемого ими текста, продолжает упорно демонстрировать — ограничивающее их — состояние повторяемости и неподвижности мира, ими представляемого.

Наконец, и третий фрагмент «Солдата-труженика...», с его антитезой звуков **Л** и **Н** (казалось бы, «обязанной» особенно зримо выражать чувствующую и связующую устремленность платоновского стиля), тоже оказывается подчиненным напору фонической тождественности («любит», «любил», «встретил», «кончилась» и тут же — «нет», «нету», «не любит», «не приехал»), настойчиво раскрывающей «итоговое лицо» стиля Платонова. Стиля, мужественно идущего по пути погружения в самые глубинные и закрытые стороны человеческого существования, захваченного властью сил, безжалостно выравнивающих мир и «вынимающих» из него все, что не вмещается в границы его стертости и обновленности.

И даже самая крошечная, «маленькая» (платоновское слово!) звуковая означенность стиля художника предстает интенсивнейше включенной в обнажающую художественную «работу» дара Платонова, не способного мириться с какими бы то ни было заграждениями и препятствиями, стоящими на пути особенной, редкостной человеческой реальности, всегда — страстно и вдохновенно — им отстаиваемой. Отстаиваемой и таким — сражающимся с изменившей себе жизнью — стилевым способом, какой сильнейше творится в сценарном тексте художника, строящем немислимый объем «топчущейся на месте» словесной массы. Он так велик ($1/2 - 1/3$ текста «Солдата-труженика...»), не имеющего возможности освободиться от натиска одинаковостей любых видов), что образ действительности, формируемый Платоновым, становится, при всем его жизнеподобии, неким «фантастическим существом», пребывающим в состоянии непрерывного и изумляющего разглядывания себя. Разглядывания, возникающего из многих словесно-формульных «самолицезрений», каждое из которых снова и снова «бросает на себя взгляды», превращаясь тем самым в *свое отражение, в свое зеркало* (чей знак — повтор, чья сущность — тождество). Иначе — в форму бытия, абсолютно несовместимую с натурой Платонова (и в

эстетическом, и в человеческом ее существе⁶), неизменно устремленного к единственным в своем роде уникальным проявлениям человеческой индивидуальности.

Естественно поэтому сказать о том, что — при всем неприятии живым, «биографическим» Платоновым образа зеркала — именно *этот образ*, в силу его явственно тождественной природы, столь настойчиво переводится автором в «зеркальный способ» художественного творения всего существующего, который оказывается предельно адекватной для него формой моделирования мира. Мира, увиденного в его нескончаемой, чуть ли небезумной возвращаемости к уже пройденной и свершившейся реальности. Именно эта форма — бесконечной зеркальной повторяемости — предстает в «стилевых платоновских руках» вернейше найденной образной моделью «неживого» тождества. Моделью, давно известной искусству, но не часто являющейся в художественных текстах — с такой совершенной ее выраженностью — на всех уровнях эстетически исполненного творения. Причем именно *сплошная формульность* текста «Солдата-труженика...», не порывающая с его осязаемой конкретикой, как раз и приводит Платонова, создающего подобную стиливую структуру, к воплощенному в его сценарии замечательному (высшей пробы!) творческому результату, достигаемому, помимо центральной (*То же самое!*) формульной конструкции, малыми формульными образованиями и одним из доминантных среди них — образом *Двоих*.

Стилевая интенция Платонова (ее искусностью и целеустремленностью нельзя не восхищаться!) планомерно ведет его именно к этому, предельно убедительному (в русле концепции мира как «набора одинаковостей») числовому образу, который максимально действенно раскрывает «обратный поворот» стиля художника. Образ этот содержит в себе не только очевидное, но и другое, широкое и отвлеченное значение, говорящее об «особой сдвоенности», относящейся к двум людям, соединяемым в понятии, содержащем в себе «двуединный» смысл» (В. Даль). В тексте «Солдата-труженика...» живут оба смысловых плана этого понятия, первый из которых (дружественность, поддержка) акцентирует позитивный пафос платоновского сценария, связанный со многими, направленными к людям, движениями персонажей послевоенного мира... Так, *двое*, Федор и Филипп, помогают всем, кто им встречается, восстанавливать разрушенные войной жилища; *двое*, Федор и незнакомая ему женщина, поочередно успокаивают ее детей; *двое*, Федор и Евстафьев, страстно обсуждают дорогое для них паровозное дело; *двое*, Федор и его помощник, напряженно ведут паровозный состав; *двое*, Федор и Арфа, стоят рядом, склонившись над большим мальчиком... И далее — перед нами проходит целый ряд других «людских сдвоенностей»: Арфа-и-Лида, Арфа-и-Евстафьев, Ефремов-и-Корчебеков, Федор-и-«веселый солдат», Федор-и-мальчик...

Однако этот парный людской мир, несмотря на всю позитивную атмосферу, с ним связанную⁷, начинает в процессе развертывания текста «Солдата-труженика...» все более терять положительную свою ауру, что происходит, раньше всего, в силу все той же множественной повторяемости этого образа, который полнится за счет новых и новых «двоеней», входящих в текст, заполоненный всевозможными словесными «одинаковостями». А также — в силу перевода «*двоякого*» принципа изображения — в более широкий, *количественный*

принцип, активнейше задействованный в сценарии Платонова. Он оказывается буквально прошитым числовыми знаками, высокая частотность которых снова говорит об особой значимости в тексте «Солдата-труженика...» критерия сугубо абстрактного, оценивающего послевоенную реальность в ее подчеркнуто отвлеченном виде. Она характеризуется как непрерывно теряющая живую свою конкретность (мотив исчезновения, существенный в тексте произведения!) в числовых знаках, актуализирующих лишь самые неживые — предельно схематичные, «скелетонные» (спортивная терминология!) — ее проявления.

«Сколько?» — именно на этот, «ушедший» от особенных явлений мира и постоянно возобновляющийся в сценарии Платонова, вопрос отвечает его текст, ставящий в один, теперь тождественно-числовой ряд «очищаемую» от всего своеобразного — «вымуштрованную» и подчиненную, главным образом, неживому числу — действительность послевоенных лет. *Сколько* — детей, женщин, стариков...; изб, колодцев, бревен, молотков...; деревьев, кустарников, лесов...; вареных картошек, горшков, швабр, подушек, кроватей... — таким «счетным порядком» исполняется, по сути, весь текст «Солдата-труженика...», чей расчисленный мир все активнее демонстрирует себя благодаря неотступным формульно-количественным образом, которыми заполнены и начальная его часть⁸, и часть срединная⁹, и часть итоговая¹⁰.

...Но, может быть, наконец, Федору, чье имя становится именем безымянного солдата-труженика, отдает свое сердце Платонов? Или — Арфе, ждущей встречи с Федором, подобно Фро, другой платоновской героине, возвращающей нас к авторскому слову о ней, пронизанному нескрываемой нежностью («...она не помнила такого, опустевшего, сияющего, безмолвного пространства, она чувствовала, что в ней самой *слабеет сердце от легкости воздуха, от надежды, что любимый человек придет обратно*»)?..

Вопрос наш, понятно, звучит только риторически, ибо тон включения автора в мир героев «Солдата-труженика...» (в отличие от бесконечно отзывающегося на чувства создаваемых им человеческих сердец тона) наполняется, как мы ощущаем, если не холодностью, то явной «отодвинутостью» от состояния и Федора, и Арфы (обратная форма стиля Платонова!), воплощаемого лишь самыми общими стилистыми контурами (предметными, в частности). *Общими* — и в плане их связанности со многими персонажами сценария, и в плане неизменной словесной их выраженности, «работающей» в тексте «Солдата-труженика...» — в духе основной его ориентации — на «выравненность» и «однопорядковость» любых сторон реальности.

Это, раньше всего, — *букет цветов*, чья живая и поэтическая природа не может не сопротивляться заданному (словесно-застывшему, «затверженному») стилистическому ее существованию, усиленному — добавим! — формульным его исполнением. Однако и эта, живая и свободная цветочная стихия, тоже становится частью одноликого мира, будучи заключенной в искусственную оправу, им предложенную. И хотя мы различаем еще живой «цветочный голос», все более сильными и самоуверенными становятся в нем серийно-механические ноты, в равной степени относящиеся и к Арфе, и к Федору, и ко всем, кто встречает возвращающихся домой солдат: «...некоторые из них держат детей на руках, у других — *букеты цветов*»; «и вот Арфа спешит *с цветами в руках*»; «одна Арфа стоит *с цветами в руках*» (276); «*букет цветов* в ее руках завернут для со-

хранности в бумагу» (278); «...по дороге удаляется одинокая фигура Арфы с букетом цветов» (279); «...в одной руке Федора — палка с привязанным к ней букетом полевых цветов» (279); «...Федор вскакивает по подвеске к передней топке паровоза, подымает там свою палку с цветами» (280); «Федор роняет букет цветов на пол» (307); «Арфа поднимает с пола букет цветов и прижимает его к своей груди» (307).

Параллельно с цветочным образом, интенсивно участвующим в развертывании однотипного текста Платонова, в его мире открываются и другие, более локальные и «спокойные предметности» (*вещевой мешок Федора, слезы Арфы, усы Евстафьева, теплый платок Лиды, фуражка Корчебокова, огонь костра, чайник с кипятком...*), объединенные тем не менее *все той же* функцией формульно-тождественного воплощения реальности, направленной — снова и снова — к уже случившемуся, уже происшедшему и, соответственно, ко всему удаленному от каких бы то ни было «особостей» и «небывалостей», почти неизвестных платоновскому тексту.

Именно здесь живет, не зная сомнений в нормальности своей жизни после войны, Федор, чья бескорыстная помощь людям, обездоленным войной и оказавшимся на его пути, не раз вызывает высокое и поэтическое платоновское слово: «...мальчик и девочка... глядят на Федора, работающего наверху, *внимательными и очарованными глазами*» (274); «хозяйка медленно подымается... на крышу, всматривается в работающего Федора еще *неверящими, но уже счастливыми глазами, блестящими от сдерживаемых слез*» (275); «Федор стоит на крыше: *большой человек на маленькой избушке*» (275).

И все же, вопреки только что услышанному, светлому и одухотворенному платоновскому слову, обращенному к тем, кто благодарно-счастливо смотрит на работающего (для них!) Федора, мы не можем освободиться от ощущения *двоякого* (приемлющего и неприемлющего одновременно) отношения автора к своему герою. Герою, чей образ назван, выделен, заявлен самим именем сценария, в котором Федору посвящает главные страницы своего текста Платонов... однако вместе с тем он, Федор, предстает «странно отодвинутым» от движущегося перед бывшими солдатами «*пространства родины, с ее погорелыми и новостроящимися селениями... с женщинами с детьми на руках, с плотниками, сидящими на стропилах и работающими топорами, с одиноким ребенком, маиущим ручкой поездам...*» (272). Отодвинутым своим, слишком обыденным, слишком будничным состоянием, совсем непохожим на беспокойное, почти смятенное состояние другого солдата, у которого «*от радости сердце оробело*» — при виде тех, «сожженных и истоптанных мест», что кажутся ему «*будто бы родиной*», будто бы домом, где он «*жить родился*» и где (как скажет он истинно по-платоновски, с его удивительной, наивно-возвышенной интонацией) «*мать моя — небось — жива еще от тоски по мне*» (272).

Образ же Федора (идуший в русле названной — отстраненной — авторской интонации, вызванной резко-прямолинейным: «Доехал? Что же ты родины своей не узнаешь?» — его словом, не совпадающим с только что прозвучавшим, переживающим словом Георгия) исполняется текстом сценария в атмосфере *все той же*, ощутимо сторонней авторской тональности, при всей деятельно направленной в сторону людей, обездоленных войной, натуры Федора. Сторон-

ней, как мы говорили, в связи с трудовой, работающей, но *единственно* заполняющей его натуру, устремленности героя. Она не принимается самим словесно-стилевым строем сценария, в котором неизменно присутствует лексема «*работа*», сопровождающая героя и «почти не оставляющая его» вне речевых образований подобного, сугубо одинакового, «делательного» плана, таких, как «манипулирует», «соединяет», «поправляет», «регулирует»... в какой бы отрезок текста «Солдата-труженика...» мы ни включались. Везде возникает «словесно-работающее» стилевое воплощение фигуры героя, сделанное необходимой Платонову «формульной заявленностью», ведущей в самый «центр», в самое основание изображаемого лица: «Федор *работает* на крыше избы, *заделывая* кровлю»; «Федор *продолжает работу*» (274); «Федор *стоит* на коленях, он *работает* молотком, он не слышит ничего» (275); «Федор *все еще находится* у соединения шланга, *обеспечивая его работу*» (277); «впереди паровоза *по-прежнему трудится* Федор» (278); «лицо Федора *в поту и напряжении внимания*» (302) и т. д.

В результе такой, подчеркнута замкнутой в речевых «одинаковостях» фигуры Федора его образ тоже становится знаком однообразнейшего и заторможенного послевоенного уклада страны. Уклада, мужественно отвергаемого Платоновым в сценарном его тексте, в том числе в тех его отрезках, непосредственно связанных с образом Федора, что строят его облик в духе той же самой, возвращающейся к известному своему состоянию, реальности послевоенной страны. Правда, рядом с подобной, стилеватождественной пластикой образа Федора ложится несколько иной ее рисунок, который, при первом вникании в его сформированность, отнюдь не воспринимается как «возражающий» духу увиденной нами ранее «трудо-сделанной» фигуры героя. Ведь мы снова встречаемся с достаточно активным (и родственным первому) лексемным рядом, открывающимся в ходе воплощения образа Федора, создаваемого и прямой его речью, и речью повествовательной («*трудящийся* ребенок»; «*поправляет* костыль, *доколачивает* его до конца»; «*маленький еще, а работаешь по-большому!*», 292). И все-таки этот, формульно-словесный ряд, характеризующий Федора по ходу движения текста, оказывается уже не столь «безвыходно» скованным лексическими «одинаковостями» и подается он поэтому несколько более смягченным¹¹.

Но смягченным не настолько, чтобы исчезла известная авторская отстраненность, сопровождающая героя «Солдата-труженика...». Она «остается с ним» и во второй части сценария, когда «словесное восприятие» Платоновым Федора осуществляется (особенно в ситуациях его внимания к детям, к крошечным «двоешкам» в том числе, чья «одинаковость» его поражает) на более короткой дистанции. В целом же отношение Платонова к своему герою продолжает оставаться достаточно нейтральным и спокойным, благодаря превалирующей в его натуре наполненности деятельной в противовес наполненности эмоциональной, сердечной (той, что в мире Платонова открывает себя в напряженнейшем — «обнаженном», «содрогнувшимся» — проявлении...). Душевное состояние Федора, как правило, просто не становится предметом авторского повествования, оставаясь за его пределами. Лишь однажды (правда, в одной из особо кульминационных ситуаций сценария) именно он, Федор, произносит самые заглавные — стилевато и концептуально — для этой вещи Платонова (а мо-

жет быть, и для его творчества в целом) простые и прекрасные слова: «Бояться не надо...» И как раз это мгновение душевного волнения, испытываемого героем, оказывается услышанным автором, и не только услышанным, но переданным чувствующим и возвышенным его словом: «Он осмелел, пришел в воодушевление, идея овладела его сердцем, и он поднялся на ноги» (288).

Стиль Платонова оказывается способным проявлять себя в обеих своих ипостасях (и в «антисвязующей», и в «связующей» — «соединяющей», «скрепляющей» человека и мир) и тем самым в полной мере *представлять, заявлять сущностную свою природу*, устремленную к формам «содействий» и «сообщаемостей» как норм действительно человеческого бытия. Причем вторая (соединяющая, главенствующая!) грань платоновского стиля открывает себя в самых кульминационных эпизодах сценария — эпизодах драматического преодоления человеком и машиной аварийной ситуации буксования паровоза, символизирующей собой ситуацию буксования и остановки самой жизни!

Стиль (и слово) Платонова в этих, опасных и напряженных моментах борьбы человека и паровоза за движение, за продолжение пути становится *максимально разделяющим* нелегкое состояние Федора и его машины и *соединяющимся* (самыми глубинами внутреннего своего чувства, обретающего лирико-драматическую окраску) с ними обоими, что выражается даже в совпадающих формах авторского повествования, устремленного и в мир Федора, и в мир его паровоза («бешеное буксование машины» — и «бешено качающий ручку самосмаза Федор»). Причем сверхвозможные, в раскрытии Платонова, мучительные ощущения, испытываемые машиной, «взявшей на себя» самый большой груз на труднейшем — совместном — пути машиниста и его паровоза передаются и Федору, который именно в эти моменты проявляется как человек, остро-эмоционально переживающий выпавшую на их «машинно-человеческую» долю ситуацию рискованной борьбы за выход из грозящей им аварии. И если паровоз поворачивается к нам человеческим своим состоянием («слышится *стонущий* звук предохранительного клапана; все сильнее *замедляется дыхание паровоза, делается редким и тяжким*; машина вращает колесами *в тяжком усилии*; *раздраженное, мучительное пение в теле машины — приутихает...* И раздается *долгий, торжественный сигнал паровоза*»), то одновременно звучат и переживающие платоновские слова, отзывающиеся на «нервно-собранное» состояние Федора, который *«непрерывно и точно регулирует машину... Лицо его в поту от напряжения. Он отбрасывается из окна внутрь кабины. Он смотрит отвлеченными глазами. Он становится... ложится, свешивается* (фрагмент этот мы уже приводили)... *потягивает поводок сирены... И открывается путь впереди...»* (300, 302, 304, 305). А далее — «...поезд Федора виден уже издали — с полей, где работают крестьяне... И все они оборачиваются лицами к великому поезду Федора... — и смотрят на него удивленно и радостно: они видят, понимают и ценят *великую работу человека и машины...*». Великую работу, раскрывающую и великое свойство стиля Платонова, демонстрирующего свое высшее качество («соединение», «связь», «взаимоподдержка!») в его действии, в его деятельном свершении.

Таким возвышенным, возвращающимся к начальным, патетическим строчкам сценария, обращенным *«ко всей родине»* тоном итогово завершает Платонов далеко не однозначный образ своего солдата-труженика, своего Федора; завершает (стилево-пластически) его «очертания» — не без надежды и на его умение, и на его душу, чей живой, человеческий голос «завучал» наконец не только в умелых его руках, но во всем его существе, способном чувствовать и действовать по-солдатски в наступающих его ситуациях угрозы и опасности. Так, трудный момент борьбы с аварией, открывающий в характере Федора мужественные и самоотверженные черты, привносит внутренний, сердечный свет в ту «затененную» атмосферу, что превалирует в изображении послевоенной советской действительности текстом «Солдата-труженика...».

Действительно светлую, полную надежды стилевую тональность (в какой-то мере она слышится и в «ручной образности», и в сцене борьбы Федора с аварией паровоза) активнее всего несут в себе созданные в сценарии детские образы, особенно исполненный с неизменной лирической нежностью образ мальчика, не однажды встречающийся и на пути Федора, и вблизи Арфы, и в финале «Солдата-труженика...» — в их мире, в их, помогающих ребенку «стилевых руках», столь значимых в сценарии Платонова. И не случайно именно ему, маленькому растущему человеку (он безымянен, как и все нечаянно встретившиеся бывшим солдатам люди их страны, их народ — и женщина-мать, и дед-старик, и девочка с ребенком на руках...), отдает, «вручает» Платонов столь близкий и дорогой ему образ музыки... Но не той, суровой и грозной ее мелодии, которая воплощает в себе «грубую, темную силу», что «переходит в скрежещущий вопль наступления, но все же имеет ритм обыкновенного человеческого сердца...», оставаясь «простой, как непосильный труд из жизненной нужды» («Счастливая Москва»).

Нет, в «Солдате-труженике...» живет совсем другой, наивный, безыскусный и прекрасный своей чистотой и прозрачностью мотив, говорящий формульно-выраженным своим звучанием об ожидаемой миром, непосредственной, открытой (не замусоренной всеми пройденными «вещами», «состояниями», «дорогами», которые заполняют сегодняшний день...) жизни. Жизни, путь к которой надо еще вынести («стерпеть»), как скажет о ней тот самый мальчик с гармонией, чья добрая и нежная песня идет по тексту сценария Платонова, освещающая его далеко не легкий, далеко не завтрашний мир. Вот ее остающаяся собой стилевое-определенная — несомненная! — но получающая каждый раз новые краски и оттенки мелодия, обещающая приход добра и простой, ясной радости: «Играет детская губная гармоника наверху, над потолком, на следующем этаже — *невинную, кроткую песенку младенчества...*» (282). И еще: «Над Арфой, на верхнем этаже, заиграла детская губная гармония *младенческую песенку, что играла она и прежде...*» (290). И снова: «И сейчас же, почти одновременно с этими резкими звуками «Симфонии на дровах», над головой Арфы, на верхнем этаже, детская губная гармония заиграла *трогательную младенческую песню...*» (294). И наконец, в самом финале сценария «мальчик подносит к губам здоровой рукой гармонию и играет *несколько простых и нежных тактов детской блаженной песни...*» (307), завершающей текст платоновского сценария и не оставляющей детский мир без мечты о добром и, может быть, счастливым, человеческом «завтра».

Бесстрашие... Это высокое и сильное слово, которое, наверное, нельзя назвать собственно платоновским, в то же время, как мне представляется, способно сказать о стиле Платонова — *его редкости, его единственности* — самое существенное, самое главное... Правда, именно это состояние — состояние совершенной покоренности его удивительным авторским лицом, запечатленным самой его пластикой — словом ли, фразой, интонацией... — и составляет текст этой работы. Но текст, со всеми его подробностями, деталями, тональностями, и слово, что становится его *доминантой*, не совсем адекватны друг другу, и поэтому я попробую передать ту *словесную* его «заглавность» («центр», «ядро» — как угодно!), на которую реагируешь, как на призывный зов стиля художника, как на сигнал, мимо которого нельзя пройти, «не впуская» его в себя и не стремясь на него откликнуться.

Бесстрашие стиля Платонова, иначе — поразительного способа его письма, его говорения, отзывается во мне как ни с чем не сравнимая (по ее бескрайности!) *правда запечатленности* его художнического «я». Правда, в которой невозможно усомниться, невозможно не услышать в ней той абсолютной естественности, что пронизывает самые непривычные, самые необычайные стиливые платоновские формулы. В них скрыто то неподдельное «изнутри», что являет себя в высшей мере свободным от чужих автору слов, в высшей мере очищенным от чьей-то, уже известной манеры самовыражения.

Бесстрашие стиля Платонова — этот образ претворяется во мне и как нескончаемая верность его *всему любимому*, с кем (или с чем) не растает его сердце. Подобно тому как не разлучается он с постоянными своими привязанностями, точно также чувствует он себя неотделимым от мира своей страны. Мира «несделанного», «недоведенного», знающего и заблуждения, и пороки, и драмы... Мир этот слышит адресованную ему горькую и жесткую настроенность художника, хотя различает в ней и другую, негромкую и приглушенную, но — светлую и даже возвышенную тональность, несущую в себе надежду на возможное — истинно-человечное — его будущее.

Бесстрашие стиля Платонова — это, наконец, и неизменная его обращенность к жизни каждого из нас, столь разных и непохожих друг на друга человеческих характеров, и ожидание только им предназначенного слова художника испытывают, как мне кажется, очень многие люди, ощущая общение с его сочинениями как максимально «личное», «частное», свершающееся в небывалом — только *для них* устроенном — «диалогическом пространстве». Пространстве, где «правят» самые земные, обыкновенные, но вместе с тем и необыкновенные человеческие переживания, чья очищающая сила начинает звучать в живых и нужных им «связанностях» («соуслышаньях», «соучастиях», «сопониманиях»...). И ради утверждения этих — подлинно высоких отношений — Платонов умеет, что нельзя не чувствовать, отказаться от своего, *непосредственно выражаемого* — «встречного», «связующего» — стиля, с тем чтобы его «антиформами» («невстречами», «несвязями») нести пафос необходимой миру настоящей, человеческой сообщаемости.

Таким мужеством *авторской отдачи себя* (всего самого сильного — страдающего и содрогающегося — в его душе!) говорит с искусством Андрей

Платонов о самых высших, самых исконных для художественного творчества свойствах, которые *блестящей стилевой своей выстроенностью* открывает последнее его создание — сценарий «Солдат-труженик, или После войны».

¹ См.: Эйдинова В. Энергия стиля (глава «Андрей Платонов. Связь, отторжение, подмена»). Екатеринбург, 2009.

² Платонов А. Собр. соч.: в 3 т. Т. 3. С. 16–17. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страниц.

³ Платонов А. Счастливая Москва // Новый мир. 1991. № 9. С. 53, 56.

⁴ Синтаксический строй сценария возникает на основе оборотов, уравненных или союзными, или наречными формами, творящими акцентированную автором фразовую монотонию, снова и снова рождаемую в тексте «Солдата-труженика...» приемами одного типа («на перроне», «на платформе», «на руках», «на мякоти узла»...); или — приемами другого типа, тоже следующего названной схеме («мимо Арфы»; «мимо их взора»; «мимо переезда»; «мимо матери-женщины»...); или — приемами третьего типа, опять-таки замкнутого наречными повторами («возле матери»; «возле вагона»; «возле искаленного паровоза»; «возле будки»; «возле кровати»...). Каждая из приведенных конструкций, сохраняя один и тот же синтаксический ее «уклад», исполняет ведущее для платоновского сценария *правило стилевого тождества*, неотступно и планомерно (мастерски планомерно!) управляющее его текстом.

⁵ См.: «В записную книжку. Это — *важнейшее*.

Когда я вижу в трамвае человека, *похожего на меня*, я выхожу вон.

Я не смотрюсь никогда в зеркало, у меня нет фотографий.

Если я замечу, что человек говорит *те же слова*, что и я, или у него интонация в голосе *похожа на мою*, у меня начинается тошнота» (Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2006. С. 261).

⁶ «В окне будки паровоза *два человека* глядят вперед» (282); «Лида и Арфа *работают вдвоем* на разгрузке угля» (284); «Евстафьев и Федор, *манипулирующий* в будке, сразу *видны зрителю оба*» (288); «мать *кормит своих двоешек* из обеих грудей» (296); «увидев счастье супругов, они *оба враз уходят* обратно» (295).

⁷ «На склоне взгорья стоит *одна* изба... а возле нее виднеются *четыре* или *пять* уцелевших от пожарища печных очагов» (272); «*десятки* рук машут Георгию на прощанье» (272); «*одна* старая мать... рассматривает склоненную к ней голову и *считает* пальцы на руках сына...» (276).

⁸ «кричат паровозы... *по две, по три, по четыре* машины сразу» (284); «Корчебоков. У меня *полторы тысячи* вагонов с грузом и *пятьсот* порожняка» (286); «Ефремов. А вы серьезно можете взять больше *десяти тысяч* тонн?» (288)

⁹ «Дышла делают *четверть* оборота и приостанавливаются» (300); «...бегут и бегут вагоны, и *число* их не кончается: нужно пропустить *100–120* вагонов, не менее» (301); «задний вагон, отстав на *метр*, отстает постепенно больше — на *полтора, на два, на три метра*» (303).

¹⁰ Отмеченная «сокращаемость расстояния» между автором и героем сказывается, в частности, в более живом и свободном «речевом поведении» Федора, которое раздвигает «трудо-одноплановое» его слово. Раздвигает и за счет меняющихся конструкций его фразы, и за счет обновления самого его словаря, и, наконец, за счет расширения контекста, в который он включается: «Федор. Надо *сделать!*»; «...*трудно* паровозу бывает»; «Можно больше взять, если *работать правильно*»; «Я люблю паровоз, он будет *работать* со мной *не трудно*, а весело» (288, 281, 288).

¹¹ Платонов А. Счастливая Москва. С. 16–17.

Марина Шаранова (Москва)

КИНОВЕРСИИ РАССКАЗА «ВОЗВРАЩЕНИЕ»

Экранизация литературного текста всегда представляет определенные трудности для авторов кинопроизведений. При буквальном переносе больших объемов прозаического текста в кино фильм становится простой иллюстрацией литературного первоисточника, слово «не смотрится» в кадре. Кинематографистам, безусловно, известно, что эстетика визуального образа (кино) и вербального искусства (литературы) различна. Поэтому при экранизации литературного произведения для передачи мировосприятия автора важно находить свои кинематографические средства, не забывая о существовании драматургических законов построения действия.

Язык прозы Андрея Платонова не прост для экранизации. Метафорические аллюзии автора, поэтический строй письма с трудом поддаются переносу на язык другого вида искусства.

Возможно, и поэтому, а не только из-за неоднозначного и критического отношения к писателю в советские годы кинематографисты обращались к произведениям Платонова не так часто. В СССР было снято всего 2 короткометражных и 3 полнометражных художественных фильма-экранизации по рассказам Платонова.

Короткометражные фильмы:

«Фро» — режиссер Р. Эсадзе, 1964 г.;

«Родина электричества» — режиссер Л. Шепитько, для киноальманаха «Начала неведомого века», 1967 г.

Полнометражные фильмы:

«Рабыня» — по мотивам рассказа «Такыр» — режиссер Б. Мансуров, 1968 г.;

«Одинокий голос человека» — по мотивам рассказа «Река Потудань» — режиссер А. Сокуров, 1978 г.;

«Домой!» — по рассказу «Возвращение» — режиссер Г. Егиазаров, 1982 г.

Фильмы А. Сокурова и Л. Шепитько были сразу положены «на полку» и увидели свет только в 1987 г.

Удивительно, но фильм «Домой!», снятый в застойные годы по скандально известному своим антисоветским гуманизмом рассказу «Возвращение», вышел в прокат и даже ездил на фестивали в союзные республики СССР.

Напомним, что рассказ «Возвращение» сразу после его публикации (1946), был подвергнут жесточайшей критике за очернение образа советского воина и его жены. Тогдашний руководитель Союза писателей СССР А. Фадеев и главный редактор «Литературной газеты» В. Ермилов назвали рассказ «лживым и грязноватым», «перерастающим в злопыхательство», «гнуснейшей клеветой на советских людей».

В наше время рассказ «Возвращение» снова привлек внимание российских кинематографистов. В 2007 г. Иван Соловов снял римейк фильма «Домой!» — киноленту «Отец».

Именно эти фильмы — киноверсии рассказа «Возвращение» — нам бы хотелось проанализировать, попытаться понять, как соотносится экранный главный герой капитан Иванов со своим литературным первообразом.

Между датами создания этих кинематографических произведений прошло почти четверть века. Личное восприятие платоновской истории, авторский взгляд на Великую Отечественную войну у Г. Егиазарова — режиссера советского фильма «Домой!» — и создателей фильма «Отец» различны, что нашло свое отражение в киносценариях, написанных на основе рассказа «Возвращение».

К фильму «Домой!» сценарий написал сам режиссер. Это драматическое произведение по сюжету максимально приближено к платоновскому повествованию, однако большое количество литературного текста делает фильм тяжеловесным. Герои постоянно озвучивают свои мысли, пространно объясняют действия, при том мало действуют, отчего иногда кажутся несколько плакатными, плоскими, нежизненными.

Драматургический текст для кино главным образом тем и отличается от прозы, что все, происходящее с героем, зритель узнает из его действий, направленных на преодоление конфликта. Здесь таковых действий предложено мало. Главному герою фильма придумана довоенная специальность — паровозный механик. Время от времени, услышав паровозный гудок и стук колес, капитан Иванов, в исполнении Александра Михайлова, вслух сам с собой рассуждает о том, как надо вести поезд, куда подлить масла и т. д. Предложенная автором сценария и режиссером профессия героя не получает никакого сюжетного действительного развития, поэтому воспринимается только как экивок в сторону Платонова, через многие рассказы которого прошла автобиографическая тема работы на железной дороге.

Недосказанная у Платонова история взаимоотношений с сержантом Машей, девушкой, с которой капитан Иванов едет с фронта домой, в сценарии и фильме более конкретна. Капитан откровенно флиртует с Машей на вокзале. Затем останавливается на несколько дней в ее городе. Вместе они гуляют по базару, фотографируются. Иванов дарит ей подарки. Откровенно мужские плотские взгляды капитана на Машу, его реплики, объятия при расставании рассеивают все сомнения о характере их взаимоотношений.

Таким образом, герой фильма Г. Егиазарова перестает вызывать сочувствие у зрителей как положительный персонаж. Вместо того чтобы ехать к семье, он

несколько дней живет у малознакомой девушки, затем оставляет ее и с неохотой все же отправляется домой.

В этом фильме зачем-то придумана совершенно ничего не дающая для развития сюжета сцена с гаданием на базаре — Маша встречает прорицателя с попугаем и вытаскивает у попугая бумажку с предсказанием своей судьбы. Далее, правда, не сообщается, что было в этой бумажке, Маша на предсказание никак не реагирует и потом его никогда не вспоминает. Необходимость данной сцены ничем не мотивирована.

Главный герой, по приезде домой, вызывает дальнейшее неприятие. Он ведет себя как барин, которого все только обслуживают — кормят, спать укладывают, он словно в гостях, а не дома. В скобках отметим, что, в отличие от этого Иванова, герой фильма «Отец» куда самостоятельнее и домовитее, он сразу начинает колотить дрова, хозяйничать в доме.

Последующие сцены выяснения отношений с женой Любой (в исполнении Ирины Купченко) являют нам самолюбивого, заносчивого, эгоистичного Иванова, для которого главное — его оскорбленное «я», а не желание понять и поверить жене, всю войну в одиночку растившей их детей. Иванов, несмотря на заверения жены, не верит в то, что Люба не была любовницей Семена Евсеевича. А уж признание Любы о единственной любовной встрече с комсомольским работником повергает его в шок. Иванов решает бросить семью и уехать к Маше, которая, он уверен, будет ему рада.

Финал фильма, когда дети бегут за поездом, увозящим отца, на наш взгляд, не очень подготовлен всей предшествующей историей. Такой Иванов вполне мог уехать к Маше, и дети ему не помешали бы. Увидев детей, он спрыгивает с поезда и идет назад, по направлению к своему дому. Но возвращается ли он к самому себе? К самому себе, способному в новой для него мирной жизни быть ответственным за семью, любить и прощать, жить по-платоновски «с обнажившимся сердцем»? На эти естественные вопросы фильм не дает убедительного ответа.

В отличие от киноленты «Домой!», авторы сценария фильма «Отец» Н. Чепик и И. Квирикадзе дописали большое количество сцен, с тем чтобы яснее замотивировать действия героев. Получилась добротная, почти повсеместно внятная и логичная история о жизни капитана Иванова и его семьи.

Герой фильма «Отец» также не безгрешен перед женой. Первая сцена фильма — это его расставание с боевой подругой. Но здесь на капитана Иванова не ложится тень отрицательного персонажа — никто никого не бросает. Была война, одиночество, и возникли эти отношения. Как говорится в тексте самого Платонова — «единственное, что могло утешить и развлечь сердце человека, было сердце другого человека». Войне конец и отношениям тоже. Этой сцены нет у Платонова, но ее наличие в фильме не вызывает зрительского неприятия и замешательства, что, к сожалению, не всегда можно сказать о дальнейшем развитии сюжета.

Авторы фильма «Отец» старательно пытаются облагородить главного героя. Так, в фильме придумана мелодраматическая интрига, которая, по замыслу кинематографистов, должна была оправдать задержку Иванова в городе, где живет Маша. Девушка оказывается беременной от бросившего ее бойца, и капитан Иванов решается «прикрыть позор», назвавшись отцом. Он предстает пе-

ред Машиными родственниками в качестве мужа, но уже на следующее утро уезжает к семье.

Сценаристы и тут домысливают за Платонова. Они мотивируют быстрый отъезд Иванова тем, что капитан случайно узнает о связи соседки Маши с любовником, в то время как ее муж еще не демобилизовался. Забеспокоившись о своей семье и его теперешнем месте в ней, Иванов торопится уехать.

Вместе с тем придуманный сюжетный ход с беременной Машей на самом деле вызывает больше вопросов, чем ответов. Один из критиков после просмотра фильма «Отец» резонно заметил: «Удивительно, что никто из съемочной группы так и не понял: позор для девушки получился еще больший, ведь муж-то сбежал от нее в неизвестном направлении... Попытались облагородить главного героя, а на деле выразили недоверие самому Платонову»¹.

Нам бы не хотелось быть настолько категоричными в оценках, однако действительно история пребывания Иванова у Маши не очень логична. Фильм в этих сценах выручает главным образом актерское мастерство и мужское обаяние Алексея Гуськова — исполнителя роли капитана Иванова и трогательность и незащищенность маленькой хрупкой Маши — артистки Светланы Ивановой.

Сценарий фильма «Отец», в отличие от рассказа Платонова, принимает сентиментально-мелодраматический уклон. Приехав домой, Иванов засыпает и во сне произносит имя «Маша». Жена Люба (в исполнении Полины Кутеповой) подозревает, что это подруга Иванова. В момент выяснения отношений, когда Иванов сходит с ума от ревности, узнав, что к Любе во время войны ходил другой мужчина — Семен Евсеевич, Люба отвечает мужу: «Я же тебе Машу не вспоминаю!»

Никакой поэтической недосказанности в киноленте Ивана Соловова нет — это жанровая мелодраматическая история о Прощении во имя сохранения семьи. Здесь капитан Иванов действительно созревает для новой мирной жизни с «обнажившимся сердцем».

Фильм «Отец», на наш взгляд, несмотря на значительные изменения в сценарии, более близок духу Платонова, чем экранизация Г. Егиазарова. История о Прощении несет в себе притчевый характер, что делает ее близкой платоновскому мировосприятию и образному складу мышления.

Авторы фильма постарались объяснить все поступки героя, не делая его отрицательным персонажем. Именно поэтому Иванов из фильма «Отец» вызывает гораздо больше сопереживания, чем герой киноленты «Домой!». Он выписан так, что ему сочувствуешь, веришь и принимаешь. Зритель ждет его возвращения в семью. И Иванов возвращается. Здесь сентиментальный счастливый финал не кажется искусственным.

Возможно ли было сохранить образный строй текста Платонова в большей мере? Как мы уже отмечали, потери при переводе произведения с одного эстетического языка на другой неизбежны. Достоинства прозаического текста, такие, как метафорическая образность, поэтическая недосказанность, бытийность и притчевость, невозможно в полной мере перевести на язык кино, поскольку законы драматургического действия и особенности построения литературного текста во многом отличны друг от друга.

Сложность переноса литературного произведения на экран понимал и сам Платонов. В 1940-е гг. он работал над экранной версией рассказа «Возвраще-

ние» и написал по его мотивам никем, к сожалению, не поставленный киносценарий «Семья Иванова». Этот сценарий существенно отличается от рассказа.

Действие платоновского сценария охватывает всю Великую Отечественную войну. Рассказана история жизни семьи Иванова в тылу, подробнейшим образом показано развитие взаимоотношений Любы и Семена Евсеевича, введены многие дополнительные персонажи. По жанру этот сценарий, как и сценарий фильма «Отец», — мелодрама, в которой прописаны все мотивы и действия героев.

Таким образом, на примере рассказа «Возвращение» и двух его киноверсий можно заключить, что главной задачей при адаптации литературного произведения для экрана является сохранение в сценарии и фильме авторского отношения к герою, поиск и применение адекватных литературе драматургических приемов и средств киноязыка, способных передать мировосприятие писателя.

Поступки героя и их мотивы, согласно законам классической драматургии, на которых строится и кинодраматургия, должны быть в достаточной степени ясны зрителю. Зритель способен сопереживать герою, если он понимает причины его действий. В противном случае логика поступков героя непонятна, достоверность происходящего на экране подвергается сомнению, что, естественно, отрицательно сказывается на восприятии фильма и косвенно может повлиять на отношение к литературному первоисточнику.

Вместе с тем вполне понятно, что при экранизации на образную систему и мировоззрение автора первоисточника неизбежно накладываются точка зрения, впечатления и жизненный опыт создателей киноленты, прежде всего сценариста и режиссера. Важно, чтобы точка зрения кинематографистов оказалась близка системе ценностей писателя.

¹ Рамм В. На семейном фронте // Известия. 2007. 3 мая. С. 7.

Александра Клементьева (Москва)

«СЕМЬЯ ИВАНОВА». ЭВОЛЮЦИЯ ЗАМЫСЛА: ОТ СЦЕНАРИЯ К РАССКАЗУ

«Семья Иванова» (или более позднее название — «Возвращение») — один из лучших рассказов Платонова военного цикла, опубликованный при жизни автора и унаследовавший печальную участь других его произведений. В 1990 г. в журнале «Советская литература»¹ впервые был напечатан сценарий «Семья Иванова». Созданный во время лечения и отдыха в санатории зимой 1945 г.² сценарий (как и другие работы писателя для кино) оставался ненапечатанным. Складывается впечатление, что Платонов отложил по неизвестным нам причинам работу над ним и переложил сюжет сценария в рассказ.

«В рассказе (что, думается, и свидетельствует о том, что он был написан по завершении сценария) Платонов уберет многообразные линии интриг, которые есть в сценарии, сократит количество героев, лишит всех персонажей фамилий, кроме семьи Иванова, уберет линию тыла и эвакуации, предельно сконцентрировав содержание на драматической связи войны, послевоенного времени и будущего»³, — отмечала Н. Корниенко во вступительной статье к первой публикации сценария.

Попробуем выделить несколько моментов творческой истории данных произведений.

В фонде Платонова в РО ИМЛИ РАН хранятся два прижизненных документа: это автограф сценария «Семья Иванова», с первым вариантом финала, и машинопись, по которой текст публиковался.

Правка в автографе показывает, что к списку действующих лиц Платонов возвращался неоднократно.

1. *Иванов Алексей Алексеевич, капитан, 35 лет* (ф. и. о. зачеркнуты, сверху вписано: Иванов Николай, затем снова исправлено на Алексей Алексеевич).

2. *Любовь Васильевна, его жена, 30 лет* (имя зачеркнуто, сверху вписано: Евдокия, рядом вставка (видимо, как вариант) — Лиза; и более поздняя правка, уже чернилами: имя Евдокия снова изменено на Лю-

бовь). — (Напомним, что в «Кратком изложении темы киносценария»⁴ (далее кратко — КИ) главным героям Платонов предполагал дать имена Николай и Евдокия, а в сценарии героиню зовут Ольга. — А. К.)

3. Далее по списку следует Петр, сын Ивановых, 10 лет. Между Петром и Любовью Васильевной вставка: *Степан, 13 лет.*

4. *Настя, дочь, 7 лет* (в сценарии Настя будет на год младше).

5. *Маша, «дочь пространщика», 20 лет* (в скобках вопросительный знак, затем Маша вычеркнута из списка).

6. *Габриэль, девушка румынско-французкого происхождения, 25 лет* (в сценарии Платонов назовет ее попросту «девушкой европейского происхождения» и сделает на год моложе).

7. *Пашков Семен Евсеевич, 45 лет* (сверху вписан сценарный вариант — Семен Гаврилович)⁵.

Далее следуют имена некоторых других персонажей, которые правке почти не подвергались.

И список действующих лиц, его правка, и ряд заметок на первых листах рукописи позволяют предположить, что Платонов впервые обдумывает сюжет и образы героев. Однако возникает вопрос, почему первоначальный список действующих лиц почти полностью соответствует системе персонажей рассказа? Почему только во втором слое правки Платонов меняет имена главных героев на задуманные в «Кратком изложении темы» (которое, видимо, было написано уже на стадии работы над сценарием)?

На втором листе рукописи имеется план сценария: «1. В глубину родины; 2. Жизнь продолжается в надежде; 3. Исполнение надежды; 4. Возвращение к счастью»⁶.

Первые две части — это $\frac{3}{4}$ текста сценария (около 60 листов в машинописном варианте, при полном объеме в 80 листов). При прочтении складывается впечатление, что если бы сценарий был поставлен в том виде, в котором он нам известен, фильм пришлось бы сделать двухсерийным. Текст представляется несколько перегруженным не столько событиями, сколько последовательным описанием происходящего. Однако следует учесть, что в случае постановки фильма по «Семье Иванова» сценарий претерпел бы множество правок и самого Платонова, и режиссера-постановщика и, вероятно, обрел бы законченность и гармоничность.

Замысел сценария начал складываться в военных рассказах и в записных книжках. Образ мальчика-старичка Петрушки впервые появляется в рассказе «Страх солдата» (1943): «...ему было на вид не более десяти лет... это малорослый мальчуган, собою он худощавый, но головастый, и лицо у него спокойное, морщинистое и словно бы уже уставшее от житейской заботы, а маленькие карие глаза его глядели на белый свет сумрачно и недовольно, как будто они видели один непорядок и осуждали человечество»⁷.

Ребенок, у которого война отняла детство и словно состарила прежде срока, вызывает робость и недоумение у «привыкшего жить» солдата: «Он сморил меня своим злобным разумом... Говорил он не по своим летам, а как старик, но не было в его речи стариковской доброй души»⁸.

Образ Петрушки стал едва ли не центральным как в сценарии, так и в рассказе. Ни одна ключевая сцена не обходится без его участия. В лице мальчика

Платонов изобразил такие «малозаметные» последствия войны, как несчастные, натерпевшиеся дети — даже в тех семьях, где не случилось потери близкого человека.

Между тем в сценарии образ Петрушки рисуется менее резко, нежели в рассказе.

Сравним ряд сцен.

Сцена возвращения отца с фронта.

Киносценарий

Настя. Папа пришел.

Петрушка. Врешь! Смотри, я сам читаю...
Входит отец Иванов. Петрушка недоверчиво глядит на него.

Иванов. Здравствуй, Петр!
Петрушка припадает к шинели отца (120).

Рассказ

— Ты отец, что ль? — спросил Петрушка, когда Иванов его обнял и поцеловал, поднявши к себе. — Знать, отец.

— Отец... Здравствуй, Петр Алексеевич.
— Здравствуй... Чего ехал долго? Мы ждали-ждали (614)⁹.

Сцена приготовления обеда и разговора за обедом.

Киносценарий

Семья сидит за столом.
Петрушка. Небось уморился, отец, на войне.
Ты ешь говядину, мы ее получили (120).

Рассказ

— Чего ты, Петруша, Настю-то все теребишь, — кротко произнесла мать. <...>
К нам отец приехал, а ты все серчаешь!

— Я не серчаю, я по делу... Отца кормить надо, он с войны пришел... (616).

— Что ж ты, Петр, — обратился к нему отец, — крошки ешь, а свой кусок пирога не доел... Ешь! Мать тебе еще потом отрезет.

— Поесть все можно, — нахмурившись, произнес Петрушка, — а мне хватит.

— Он боится, что если он начнет есть много, то Настя тоже, глядя на него, будет много есть, — простосердечно сказала Любовь Васильевна, — а ему жалко.

— А вам ничего не жалко, — равнодушно сказал Петрушка. — А я хочу, чтоб вам больше досталось.

Отец и мать поглядели друг на друга и содрогнулись от слов сына (619).

В рассказе Петрушка неприятно удивляет вернувшегося с фронта отца, его поведение раздражает и пугает Иванова. В лице подросткового, изменившегося сына он встречает непредвиденное препятствие на пути к прежнему образу жизни.

В сценарии Петрушка также по-житейски, хотя и не по возрасту, деловит и рассудителен, также берет на себя хозяйство по дому и заботу о младшей Насте, но нет в его характере преобладания «злостного разума». Он все равно остается ребенком. Реплики Петрушки, известные нам по рассказу, почти без изменений встречаются на протяжении всего текста сценария, но, перемежаясь

с интонациями детскости, так не акцентируются. В некоторых эпизодах (свадьба соседки Софьи Ивановны) циничное поведение Петрушки воспринимается скорее комично:

Киносценарий

Софья Ивановна. Гляди-ка, Петр, вам телеграмма: мать не нынче завтра будет.

Петрушка (отбирает телеграмму и кладет ее не читая). Чего она раньше времени? — может с отцом беда какая?

Софья Ивановна. Да ну уж, какая беда, раз жив! Вот с моим беда — ни слуху, ни духу!

Петрушка. Да тебе чего — ты отвыкла. Вон тетка Марья из керосинной лавки вышла за инвалида, и ты женись на инвалиде, у кого вторая категория!

Софья Иванова. Да ты найди хоть, а я погляжу да подумаю.

Петрушка. Сыщу: давай ведро капусты.

Софья Ивановна. У, идол малолетний! (Она уходит) (118).

В новомирской редакции рассказа имеется сцена во дворе, когда Петрушка (опять же — Петруша) остается наедине с матерью и, ласкаясь к ней, спрашивает, любит ли она его¹⁰. Такое проявление детской нежности как будто не соответствует задуманному образу практичного мальчика-старичка. (В посмертных публикациях рассказа этот эпизод отсутствует.)

Характерно также, что в сценарии Петрушка, обращаясь к матери, называет ее «мамой», тогда как в рассказе редкие обращения звучат жестче и совсем по-мужски — «мать».

Киносценарий

Петрушка. Мама, давай мне хлебные карточки на завтра и талоны давай на прикрепление. И еще талоны на керосин давай — завтра последний день, и уголь древесный надо взять, а ты мешок потеряла, а там отпускают в нашу тару потребителя, ищи теперь мешок, где хочешь, иль из тряпок новый шей, нам жить без мешка нельзя! (94).

Настя. <...> Давай играть с тобой — нарочно ты папа, а я мама.

<...>

Петрушка. Нам некогда играть... Мама, я за хлебом пойду, а то мягкий разберут, нам черствый будет (105).

Рассказ

— Поворачивайся, мать, поворачивайся живее! — командовал Петрушка. — Ты видишь, у меня печь наготове. Привыкла копаться, стахановка! (616).

— Давай мне, мать, хлебные карточки на завтра и талоны давай на прикрепление. И еще талоны на керосин давай — завтра последний день, и уголь древесный надо взять, а ты мешок потеряла, а там отпускают в нашу тару, ищи теперь мешок, где хочешь, иль из тряпок новый шей, нам жить без мешка нельзя! (620–621).

Кульминационный момент повествования в сценарии обходится вовсе без присутствия детей: Иванов и Ольга дважды объясняются друг с другом и оба раза наедине. Увидев слезы матери, дети укоряют отца, пытаются примирить ро-

дителей. В рассказе Петрушка становится и свидетелем, и участником ночного разговора взрослых.

Киносценарий

Степан. Отец, зачем ты мать пугаешь? Она и так, посмотри, худая какая, картошку без масла ела, а масло Настьке отдавала, она помрет скоро.

Иванов. А знаешь, что мать делала здесь, чем она занималась?

<...>

Петрушка. Мы знаем... Мать по тебе плакала, тебя ждала, а ты приехал, она тоже плачет. Ты не знаешь!.. (120).

Рассказ

— А вы чего говорите? Чего отцу надо? — заговорил Петрушка.

— А тебе какое дело — чего мне надо! — отозвался отец. — Ишь ты, сержант какой! — <...> Чего ты мать пугаешь? Она и так худая, картошку без масла ест, масло Настьке отдает.

— А ты знаешь, что мать делала тут, чем занималась? — жалобным голосом, как маленький, вскричал отец.

<...>

— Я знаю, я все знаю! — говорил Петрушка. — Мать по тебе плакала, тебя ждала, а ты приехал, она тоже плачет. Ты не знаешь!

— Да ты еще не понимаешь ничего! — рассерчал отец. — Вот вырос у нас отрок.

— Я все дочиста понимаю, — отвечал Петрушка с печки. — Ты сам не понимаешь. У нас дело есть, жить надо, а вы ругаетесь, как глупые какие... (628).

В рассказе разговор Петрушки с родителями на этом не кончается. Приведенная им в пример история про дядю Харитона с Анютой в действительности подтверждает, что он все «дочиста понимает» и делает не по-детски здравые выводы.

В финале повествования Петрушка — единственный, кто пытается во что бы то ни стало задержать уезжающего отца, чтобы спасти семью.

Таким образом, от той второстепенной роли, которая присваивается этому персонажу изначально, Петрушка восходит до одного из значимых характеров. Более того, в рассказе образ Петрушки дорастает до символического, с наибольшей очевидностью воплощая первооснову авторского замысла.

В «Кратком изложении темы» Платонов отметил, что образ жены Иванова задуман как центральный в пьесе и «подлежит особо глубокой детальной разработке» (КИ, 455).

Выделим некоторые черты образа героини.

Киносценарий

Ольга Васильевна — «центральный образ в пьесе», по словам Платонова.

Отношения жены Иванова и Пашкова Семена Гавриловича подробно прослежи-

Рассказ

Главным героем является капитан Алексей Иванов. Имя Ольга заменено на Любовь.

Имя Семен Гаврилович изменено на Семен Евсеевич и лишено фамилии. Исто-

ваются с начала знакомства.

Ольга Васильевна — по замыслу автора, образ труженика тыла, волевая и сильная женщина, которой, тем не менее, трудно живется — работает она почти круглые сутки <...> любимый муж, вероятно, погиб, она духовно одинока, у нее трое детей, растущих почти без ее надзора (КИ, 455). В финале текста подчеркивается ее всеобщая усталость:

«...лицо Ольги истощено, закрытые запавшие глаза ее обведены черными кругами, но выражение его означает гордость и уверенность мощного существа» (122).

Как кинематографический прием Платонов неоднократно использует застывшие слезы на глазах героини.

«Ночь. Спит семейство Ивановых. За столом под занавешенной лампой сидят Ольга и Пашков. В глазах у Ольги стоят неподвижные слезы. Пашков внимательно глядит на Ольгу и слушает ее» (96).

«Ночь в комнате Ивановых. <...> Ольга не спит; ее глаза открыты: в них блестят неподвижные слезы» (119).

Образ героини выписан Платоновым чутко и с любовью. Действие сценария, выдержанное в хронологической последовательности, раскрывает многогранность ее характера постепенно. Сдержанность, мужество, терпение — в тылу и христианская кротость, незлобие — какой она предстает после открытого разговора с мужем и расставания с ним. В рассказе Платонов сосредоточит внимание на этом чувстве кротости, чувстве вины и страдания, покажет героиню любящей матерью еще более выразительно, чем в сценарной версии.

Капитан Алексей Иванов, главный персонаж рассказа, с самого начала прочтения вызывает двойственное отношение читателя: с одной стороны, ему невозможно отказать в симпатии, как герою войны и просто хорошему человеку, с другой — чувство неясного осуждения, которое рождают авторские «недоговоренности и недосказанности разного рода»¹¹. В сценарии его образ дан менее противоречиво — он словно намеренно отвечает всем требованиям положи-

рия отношений редуцируется, сам персонаж становится «внесценическим».

Образ Любви Васильевны — это, прежде всего, образ любящей жены и трепетной матери. О пережитых трудностях в тылу читатель узнает не сразу, из ночного диалога с мужем.

Вот некоторые эпитеты и сравнения, с помощью которых Платонов рисует характер героини. Разговаривает: послушно, кротко, тихо, простосердечно, добрым голосом, шепотом.

После встречи с мужем: «Любовь Васильевна теперь стеснялась мужа, как невеста: она отвыкла от него. Она даже краснела, когда муж обращался к ней, и лицо ее, как в юности, принимало застенчивое, испуганное выражение, которое столь нравилось Иванову» (617).

Дважды говорится о том, что героиня плачет, но ситуация совершенно иная: «Она заплакала над пирогом, уже положенным в железную форму, и слезы ее закапали в тесто. Она только что смазала поверхность пирога жидким яйцом и еще водила ладонью руки по тесту, продолжая теперь смазывать праздничный пирог слезами» (617–618).

«Наступила тишина, но вскоре Петрушка расслышал, что мать плакала.

— Он детям о тебе рассказывал, Алеша, — заговорила мать, и Петрушка расслышал, что в глазах ее были большие остывшие слезы» (624).

тельного персонажа, — но и менее рельефно. Для фильма предназначались эпизоды ранения Иванова, его участия в боевых действиях, сцены парада, разговоров с товарищами и др. Остановимся для сравнения на некоторых моментах, у которых нет параллелей в рассказе и которые отличают сценарного капитана Иванова.

Беседа в блиндаже (на сетования одного из друзей, что жена ему не верна, разгорается спор между офицерами, в котором главное участие принимает Иванов).

Киносценарий

Иванов. Что — изменяет, что ль? Вот горе! Обидели его!

Белярцев. Да не очень обидели, Алексей Алексеевич, а все-таки неудобно себя чувствуешь: измена же не подвиг! А я уважал свою жену.

Иванов. Какая измена! Что она — родине, что ль, изменила? — ишь ты, я бы тебе сам изменил, будь я на ее месте!..

Белярцев. Это все так, но у меня тоже есть самолюбие, Алексей Алексеевич, и у вас оно есть, от него никуда не денешься!

Иванов. Самолюбие у тебя! Ага! А ты бы его чувствовал не теперь, а тогда, когда ты к одной Зое бегал, к регулировщице под Кромами, — помнишь иль забыл? <...>

Белярцев. Почему? Помню.

Иванов. Так чего ж ты жену заочно подозреваешь?.. Я вот и сам еще не знаю, кто больше для родины и для победы сделал — я или моя жена. Скорее всего она. <...>

Исаев. Скажи, Алексей Алексеевич, а если бы, допустим, что-нибудь случилось подобное с твоей супругой? Ты как тогда бы?

Иванов. Да я что!.. Я солдат, дорогой мой, а солдат и смерть стерпит, когда нужно. А раз я смерть прощаю, то и жену не обижу (112–113).

Но после встречи с женой и разговора с ней (в сценарии признание делает сама Ольга, страдающая от своей вины перед мужем, который, напротив, «близок к совершенному счастью, военному и личному»; КИ, 456), Иванов также не выдерживает испытания неверностью. Стоит отметить, что в сценарии, так же как и в рассказе, тема измены раскрывается недомолвками и намеками (об этом — статья М. Михеева). От конкретных сцен и прямых признаний Платонов не просто деликатно уходит, он постоянно заставляет сомневаться читателя в верности своих догадок.

Другой эпизод — это случайное знакомство удрученного после ссоры с женой капитана Иванова с девушкой-иностранкой, предлагающей ему свою любовь за деньги. Иванов отпускает недоумевающую девушку после полушутливого разговора, щедро наградив ее.

И, наконец, в финале сценария отец после демобилизации приезжает на Урал, туда, где живет его семья, чтобы вскоре забрать своих детей в Москву (что прямо противоположно происходящему в рассказе). В «Кратком изложении темы» Платонов предполагает существование некой другой женщины, с которой Иванов собирается начать новую жизнь (в рукописи, среди действующих лиц, приводится «Маша, “дочь пространщика”»), но в тексте сценария о ней не упоминается.

Отсюда можно заключить, что в сценарии капитан Иванов дается автором как некий иконический образ вернувшегося с войны героя, тогда как в рассказе он предстает более простым, живым человеком, которому свойственны свои слабости и недостатки.

В «Кратком изложении темы» Платонов обозначит идею пьесы в изображении того, «каким путем можно преодолеть одно из самых опасных последствий войны — разрушение семьи» (КИ, 457). Тема внутрисемейного конфликта, единая и для сценария, и для рассказа, раскрывается по-разному: рассказ по сравнению со сценарием более лаконичен и структурно упрощен, образы героев пересмотрены и уточнены, их функции становятся на порядок сложнее и глубже.

Краткие замечания данной статьи в целом подтверждают предположения, впервые выдвинутые Н. Корниенко о том, что сценарий писался прежде рассказа. Обычно Платонову было свойственно обратное — он переделывал готовые рассказы в сценарий («Епифанские шлюзы», «Песчаная учительница»). Рассказ «Семья Иванова» был воспринят конъюнктурной критикой резко отрицательно. Тогда как особенности сценария позволяют отличать его от рассказа как более традиционное по построению и типологии героев произведение.

¹ Советская литература. 1990. № 10. С. 78–122. Далее сценарий цитируется по данной публикации с указанием страниц в тексте статьи.

² Краткое изложение темы киносценария с условным названием «Семья Иванова» // Андрей Платонов: воспоминания современников: материалы к биографии. М., 1994. С. 443.

³ Там же. С. 444.

⁴ Там же. С. 455–457.

⁵ ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 309, л. 1.

⁶ Там же. Л. 2.

⁷ Платонов А. Страх солдата // Дон. 1967. № 5. С. 171.

⁸ Там же. С. 172.

⁹ Платонов А. Государственный житель. Минск, 1990. Далее рассказ цитируется по данному изданию с указанием страниц в тексте статьи.

¹⁰ Новый мир. 1946. № 10–11. С. 102–103.

¹¹ Михеев М. Поэтика недоговоренности // Вопросы литературы. 2008. № 3–4. С. 115–144.

Татьяна Овсянникова (Москва)

ПАРАДИГМА ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ЭКРАНИЗАЦИЯХ ПРОЗЫ А. ПЛАТОНОВА

Обращение к историческому прошлому, его переосмысление в художественной форме с каждым годом не утрачивает своей притягательности для исследователей и создателей художественных произведений. Определение специфических способов создания сюжета в контексте определенного исторического периода позволяет открывать в исторических сюжетах новые смыслы. А. Про утверждает, что «исследование, опирающееся непосредственно на документы, может быть лишено всякого интереса, если оно отвечает на такие вопросы, которые в настоящий момент не актуальны»¹.

Из этого следует, что события прошлого актуализируются потому, что для каких-то групп людей в настоящем они сохраняют свое значение, причем совсем не обязательно то, которое приписывалось им в прошлом. Историческая реальность в кино представляет собой не только реконструкцию и воспроизведение определенного исторического периода, сколько толкование событий прошлого в их тесной связи с настоящим. При репрезентации часто происходит деформация культурного контекста исторической реальности из-за современных критериев оценки. Приходится учитывать интересы общества (идеологию), отсутствие беспристрастного суждения: осуждается (пересматривается) старое, обнаруживается новое, утверждаются новые стереотипы (мифологемы). По выражению Р. Барта (статья «Воображаемые знаки»), «исходные артефакты и реликты эпохи наделяют современным значением». Вот почему на основе одного и того же сюжета создаются абсолютно разные произведения литературы и базирующиеся на них фильмы-экранизации.

Французский кинокритик и исследователь кино Мартен Марсель писал: «Мне кажется, можно утверждать, что кинематограф, более чем какой-либо другой способ художественного

выражения, является языком реальности, что кино, быть может, прежде всего язык и сверх того — оно — сама реальность»².

Фильмы, созданные на основе произведений Андрея Платонова тем и интересны для анализа, что, во-первых, тексты писателя контрафактичны времени и той среде, в которой они создавались; во-вторых, обращение к ним для экранизации в разные исторические периоды позволяет проследить изменение парадигмы, как одни стереотипы сменялись другими, как в зависимости от этого строился сюжет одного и того же литературного произведения.

В отличие от большинства произведений того времени, затрагивающих события первых лет советской власти после Гражданской войны, автор не героизирует происшедшее. Герой «Реки Потудань» Никита Фирсов не олицетворяет собой силы революции или революционное прозрение. Красоте мира в костюмных драмах, пышному историческому антуражу противопоставлена некрасивость в произведении Платонова — обветшалые дома, уныние, разруха.

И. Шилова в «Пафосе замещения» говорит о кинематографе 1970-х гг.: «Кинематограф занят проблемами истории: вопреки умолчаниям или искажениям в области этой науки, он устремится воскресить реалии прошедшего на новом уровне правды»³.

Фильм А. Сокурова «Одиноким голос человека» (1978) снят по мотивам рассказа «Река Потудань», повестей «Происхождение мастера» и «Сокровенный человек».

Действие фильма строго локализовано в годы, когда только закончилась Гражданская война. Отличительной чертой военного кино является достаточно устойчивый канон реалистического изображения. В фильме Сокурова обращает на себя внимание как раз искажение изображения, например, сцена, когда Никита бежит и лицо его вытягивается. Сокуров находит способ таким образом передать внутреннее состояние героя. И это играет на ощущение реальности происходящего на экране. Один из способов достижения реальности в фильме — вставки документального материала из кинохроник двадцатых годов в основном кинотексте. Ряд старинных фотографий, включенных в кинотекст, как и воспоминание прошлой жизни Никиты, указывает на связь с дореволюционным временем.

В соединении документальных и игровых кадров достижению реальности способствует то, что роли главных героев в фильме исполняют непрофессиональные актеры. Описание человека в работе у Платонова дается так, что читатель может почувствовать запах или представить напряжение, усталость или силу движения, испытать это физически. Это эффект «вчувствования», приближения читателя к художественной действительности. К примеру, эпизод, где с предельным натурализмом показывают разделанные говяжьи туши. Реальность, хотя и гиперболизированная, приближенная к российской жизни, наблюдается как бы с разных точек зрения: мечты, действительности, сна (мир сознания и подсознания). Сокуров создает иллюзию потока сознания героев. Воспоминания вводятся в текст «Реки Потудань» неожиданно, эпизоды, содержащие элементы воспоминаний, и отражают поток сознания. Эпизод о рыбаке, взятый из «Происхождения мастера», в котором рыбак интересовался загадкой смерти, а в итоге утопился, отражает желание утопиться в реке Потудань самого Никиты.

Главным для Платонова, а затем и для Сокурова становится личность героя, его индивидуальные переживания и поступки, его сокровенное, т. е. скрытое в сердце, внутреннее.

Широкие зрительские массы смогли познакомиться с фильмом Сокурова только в конце 1980-х гг., когда резко изменилась социальная ситуация в обществе, рухнула прежняя система ценностей. Произошли изменения в парадигме развития страны и общества целом.

Другой фильм, созданный по мотивам рассказа «Река Потудань» Андрея Платонова, — «Возлюбленные Марии», был снят А. Кончаловским в Голливуде в 1984 г.

В центре сюжета — любовь американского солдата Ивана Бибича и Марии. Сюжет фильма перенесен в США. Хроникальные кадры первых минут фильма (интервью с военными), интегрированные в пространство художественного отражения реальности, приобщают современников к переживанию. «Под хронику» сделано интервью и с главным героем фильма. Иван Бибич возвращается из японского плена в родной поселок в Пенсильвании, где живут сербские эмигранты.

Кончаловский, работая в США, встраивается в существовавшую в то время там парадигму и кинокультурный контекст. Фильм снимается в духе современной ему американской идеологии. Он изобилует пропагандистскими знаками — взмывающими вверх американскими флагами и демонстрацией лучшего в мире американского мотоцикла «Харлей». Герой произносит речь об американской победе во Второй мировой войне. Праздник — это характер развлекательности, зрелищности, неременный атрибут образца американского фильма. Сюжет в фильме Кончаловского выстроен по канонам классической, апробированной Голливудом мелодрамы — наличие любовного треугольника, сильных страстей, натуралистические эффекты современного кино. «Возлюбленные Марии» — крепкая жанровая мелодрама о препятствиях в любви между главными героями Иваном и Марией. Главным из этих препятствий оказывается война и память о ней, живущая в душе героя.

В этом смысле фильм «Возлюбленные Марии» оказывается близким одному из знаковых фильмов «Новой волны» «Хиросима — любовь моя» режиссера Алена Рене 1959 г., где одним из важных препятствий в любви оказывается память о трагедии невозможной любви, о страшных событиях Второй мировой войны в Японии. Фильм Кончаловского оказывается логичным продолжением произведений так называемого «Кино Нового Голливуда 1970–1980-х гг.», когда ведущие американские режиссеры — Спилберг, Лукас, Коппола и другие стремились соединить в своих фильмах лучшие достижения коммерческого жанрового кинематографа США с антропоцентричной эстетикой европейского кинематографа 1950–1960-х гг.

Сюжет фильма содержит в себе определенное осмысление современности и нацелен на формирование в зрителе вполне конкретной мировоззренческой, политической, социальной позиции. Здесь и культ потребления, ценность развлечения, система звезд как гарантия успеха. Язык прозы Платонова переведен в экранный текст — мысли персонажей озвучены, текст легко считывается. Несмотря на то что кинематограф, ориентированный на коллективного зрителя, практически не оставляет места индивидуальным отношениям с кинообразом, присутствие ассоциативных моментов, как омерзительный зверек, ассоцииру-

щийся с войной, которая в образе крысы преследует героя фильма, сохраняет какую-то внутреннюю атмосферу платоновского текста. Вслед за Сокуровым Кончаловский пытается прочесть глубинный философско-религиозный смысл произведения Платонова. Возвращение к себе, к себе новому, способному чувствовать, понимать и любить, — вот главная тема этого фильма. Хотя, в отличие от «Возвращения» Платонова и «Одинокого голоса...» Сокурова, где составляющая сюжет христианская осмысленность любви в «Возлюбленных Марии» заключена во внешние атрибуты, Кончаловский вывел на экран мир внутренних переживаний героев. Немаловажно и то, что Кончаловскому удалось раскрыть в Платонове универсальность и перевести его проблематику из российского контекста в общечеловеческий, в том числе и американский. Он пожертвовал стилистикой и фактурой Платонова, но выиграл за счет универсальности человеческой коллизии.

Фильм Кончаловского сразу по выходу имел хороший прокат в Европе и США и даже номинировался от США на приз Французской киноакадемии «Сезар».

В одном из интервью того периода Кончаловский сказал, что не мог бы снять нечто подобное в Советском Союзе, но не потому, что ему бы запретила цензура, а потому что эротическая откровенность чужда русской традиции. По словам режиссера выходило, что «Возлюбленные Марии» — это «фильм о драме импотенции, а в метафорическом смысле и о драме художника, испытывающего бессилие, мучительную невозможность выразить свое естество»⁴. («Маленькая Вера» режиссера В. Пичула вышла спустя несколько лет (1988), фильм произвел большой резонанс смелостью показа эротических сцен.)

Таким образом, можно заключить, что судьбу этих двух фильмов, в основе которых лежит один платоновский сюжет, определила парадигма исторической реальности. Несоответствие «Одинокого голоса...» образцу историко-революционных фильмов затруднило его путь к зрителю. В то время как фильм Кончаловского, сделанный в согласии с американскими ценностями и тенденциями в развитии американского кино, имел успех в Европе и США.

Два других отечественных фильма «Домой!» (1982) режиссера Г. Егиазарова и «Отец» (2007) режиссера И. Соловова, созданные по рассказу Платонова «Возвращение», не были контрфактичны времени, в котором создавались. Между датами их создания прошла почти четверть века, официальная парадигма советского, а затем и российского общества существенно изменилась. Во многом именно поэтому фильмы оказались очень разными. В советском фильме «Домой!» показана радужная советская послевоенная действительность. Действие фильма, несмотря на осенне-зимнее время в рассказе Платонова, происходит весной, сразу после Победы. Сцены встреч бойцов с фронта решены в духе официальной хроники весны 1945 г. — с цветами, слезами на глазах. Фильм пытается соответствовать канонам соцреализма. Но сюжет построен таким образом, что психологические коллизии отесняют социальную и политическую составляющие исторического времени. Военное время, как признак определенной эпохи, встроено в мелодраматическую канву повествования. Внимание сосредоточено на встрече Иванова с сыном на пустом перроне, на его встрече с семьей, отчуждении и попытке вжиться в незнакомую ему мирную жизнь, узнать о том, как его семья жила во время войны.

У Платонова важным оказывается трагедийная тема женской военной доли в отсутствие поддержки любимых мужчин. Фильм, снятый в СССР 1982 г., с трудом пытается говорить на эти темы. Поведение персонажей не всегда имеет ясную мотивацию. Как в ряде других сцен — это и причина задержки Иванова у попутчицы Маши, и отстраненное общение с детьми. Иванов будто и не старается простить физическую измену жены и оценить ее человеческую верность. А решающий разговор Иванова и жены о жизни во время войны, об отношениях Любы с Семеном Евсеевичем и комсомольским работником едва не превращается в простую перебранку. Иванов бросает жену и детей и собирается уехать к Маше. Его возвращение в фильме достаточно условно. Из финала этого фильма неясно, стал ли главный герой способен любить, прощать, жить по-платоновски «с обнажившимся сердцем».

Призывом к разработке нового типа образности, новой парадигме в военном фильме стал фильм Э. Климова 1985 г. «Иди и смотри». В 1986 г. состоялся съезд кинематографистов; результатом желания иметь право на свободное художественное высказывание стал «взрыв протеста против цензуры, против сложившихся, устоявшихся в период застоя догматов и авторитетов, против канонов социалистического реализма»⁵. Фильм «Одинокий голос человека», наконец-то, обрел зрителя. Запретное еще недавно получило право на воплощение. Наряду с отсутствием идеалов, канонов появляется и некоторая рассеянность. Впереди — освоение новых приоритетов.

На экранах — пародии фильмов предшествующих периодов: «Два капитана-2», «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (1990), «Трактористы»... Реальность вытесняется уходом в фантастику, мистику, дублирует фильмы прошлых периодов. Переписывание истории приводит к появлению таких фильмов, как «Возвращение броненосца Потемкина» (1996; реж. Г. Полок). Внимание кинематографистов сосредоточено на обнаружении человеческих слабостей и пороков.

В 2007 г. выходит фильм «Отец» по произведению Платонова «Возвращение». Здесь можно проследить, как при репрезентации исторического материала происходит его перекодирование не только на язык кино, но и на язык современной культуры для лучшей коммуникации со зрителем, так как представление о жизни (как она должна выглядеть на экране) у зрителей с течением времени меняется. Меняются основные характеристики художественного образа, его типичные и индивидуальные черты приобретают качественно новое осмысление.

Фильм «Отец» режиссера Ивана Соловова снят в наше время, когда открыты многочисленные исторические источники о быте и жизни бойцов Великой Отечественной. Сейчас, когда всем известно о понятии «фронтовые жены», а интимные стороны жизни человека даже с излишней откровенностью показываются в каждом втором фильме, и это не вызывает негатива у критики и чиновников от кинематографии, появление такого фильма вполне закономерно.

В отличие от фильма «Домой!» сценаристы фильма «Отец» Н. Чепик и И. Квирикадзе написали для экранизации много новых сцен. Такая практика дописывания ряда нужных сцен, когда кино вытесняло литературный материал в поисках элементов современности, например для усиления социального звучания, существовала в разное время. Дописана сцена расставания капитана Иванова и его «фронтowej жены» перед возвращением домой, сцена, где де-

вухка Маша, с которой Иванов по сюжету вместе ожидает поезд, в этом фильме оказывается беременной от бросившего ее бойца.

Сцена первой встречи с женой решена в понимании сегодняшних реалий. Изголодавшиеся друг по другу муж и жена дарят друг другу жаркие ласки и объятия, а затем узнают о военной жизни друг друга. В конечном итоге, прошедшие испытание войной, они возвращаются к себе довоенным, к способности любить и продолжать совместную жизнь.

В сюжет фильма введены дополнительные персонажи: соседи, друзья Иванова, продавщица. Все они типажи с характерными и опознавательными признаками времени, принадлежности к профессии, образу жизни.

Свидетельством изменившейся парадигмы в этом фильме становится не только чрезвычайно реалистическое, дописанное за Платонова, изображение жизни героев — подробное объяснение причин их измен во время и после войны, — среды действия. В отличие от предыдущей экранизации в фильме «Отец» неоднократно упоминается имя И. Сталина, чей образ ассоциируется с образом военного времени, с Великой Отечественной войной. В киноленте «Домой!» генералиссимус Великой Победы не был упомянут ни разу. Официальная идеология того времени базировалась в том числе на документах XX съезда КПСС, докладе Н.С. Хрущева «О культуре личности».

Также в фильме «Отец», в отличие от фильма «Домой!», Люба, тревожащаяся за своего мужа на фронте, ходит в церковь и молится за него, о чем рассказывает своей подруге. У Платонова, как и в фильме «Домой!», упоминание церкви в таком контексте еще было невозможно. Сейчас, при изменившейся парадигме, разговор о Боге, церкви и душе двух жен воюющих солдат, оказывается вполне органичным.

Историческая среда представлена в фильме так, чтобы легко считывался не только платоновский текст, но и историческое время. Это и остатки зданий после бомбежек, разрушенный вокзал, ожидание поезда, что характерно для военного времени, когда поезд мог не прийти в назначенное время, здесь и солдатский паек, разруха, тяжелый труд на заводе. Иллюстративный эпизод из войны — окопы, танки, листок с записью «Уволен в запас» — отсылает к традиции изображения войны советского периода.

Таким образом, экранизации прозы Платонова представляют ту модель видения мира, которая свойственна была людям именно этого периода со всеми их иллюзиями, идеологическими фантомами и заблуждениями, чувствованием своего времени, а может быть, и борьбой за собственное моделирование этой самой исторической реальности, создание жизненных ориентиров, моральных ценностей. Фильмы на один и тот же сюжет в разное время представляют собой образец политических, социальных, мировоззренческих установок автора, взаимодействие художника и власти. Каждый фильм — образец своей эпохи.

¹ Про А. Двенадцать уроков по истории. М., 2000. С. 84.

² Марсель М. Язык кино. М., 1959. С. 20–21.

³ Шилова И. Пафос замещения // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 19–37.

⁴ Плахов А. Метаморфозы Кончаловского // Искусство кино. 1989. № 9. С. 85–86.

⁵ История отечественного кино. СПб.; М., 2005. С. 460.

Наталья Корниенко (Москва)

ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ И КИНОСЦЕНАРНОЕ НАСЛЕДИЕ А. ПЛАТОНОВА: ПРОБЛЕМЫ ЭДИЦИИ, ТЕКСТОЛОГИИ И КОММЕНТИРОВАНИЯ

Собственно эдиционная сфера представляет собой в строгом смысле уже не исследовательское, а прикладное применение текстологии, но это в том в случае, когда филологическая наука следует одному из базовых положений текстологии: «сначала изучить текст, потом — издать» (определение Д.С. Лихачева), а не наоборот, как это мы имеем в случае почти со всеми писателями XX в. В отношении к драматургическому и киносценарному наследию Платонова мы и вовсе находимся на этапе первоначального *собрания* и *осмысления* этой большой части наследия писателя. Посмертные публикации пьес и сценариев Платонова шли так же сложно, как и его проза, и зачастую имели те же дефекты: тексты чистились от откровенных и двусмысленных политических реалий времени, излишней натуралистичности и стилевых излишеств. Достаточно произвольной была датировка. Так, к примеру, «Шарманка» в первой публикации датирована 1934 г.; как текст 1934 г. пьеса анализировалась в ряде специальных статей. При первых посмертных публикациях пьес зачастую допускались произвольные контаминации разных источников. Так, в названии трагедии «14 Красных избушек» появилась вторая часть — «Герой нашего времени», взятая из названия одноактной пьесы, составленной Платоновым на основе 1-го действия трагедии. К трагедии, написанной по горячим следам голодомора 1933 г., второе название не имеет никакого отношения и может звучать только как ироническая формула, в то время как в переписанном первом — московско-писательском действии трагедии, выполненном в комической стилистике, — «героем нашего времени» выступает народная героиня — председатель колхоза Суенита. Предложенная в публикации настоя-

щего издания датировка «Героя нашего времени» (не ранее 1936) требует дополнительной проработки. Пока лишь очевидно, что этот текст нельзя контаминировать с текстом 1933 г. Немало вопросов и к другим драматургическим произведениям. Так, при первой посмертной публикации текст пьесы «Высокое напряжение» был выправлен, а его редакции произвольно контаминированы и т. п. Уже первый анализ источников текста пьесы «Высокое напряжение» позволил Д. Московской сделать вывод, что выработанные в текстологии принципы различения основного текста и его редакций не срабатывают в отношении пьесы Платонова, т. е. не описывают движение текста от 1930 к 1940 г.¹ Если бы в 1931 г. пьеса «Объявление о смерти» была опубликована, то, естественно, Платонов не писал бы на ее основе «Высокое напряжение», «Почтальон», «Огни пульта». Подобная ситуация складывается и с «железнодорожными сценариями» 1936–1940-х гг.

Поскольку надо было от чего-то отталкиваться, при составлении инициированного Е. Шубиной тома драматургии («Ноев кочег», 2006) выбор был простой. Дабы не впасть в грех контаминации, когда из разных источников сводится некий идеальный (канонический, основной текст), в каждом случае указывается источник публикации: чаще всего это одна из авторизованных машинописей, а там, где архивным источником мы на тот момент не располагали, указываются посмертные публикации. Это, подчеркиваю, не научное, а популярное издание. Принятые решения о выборе источника текста придется в большинстве случаев критически переоценить, но это уже дело научного издания.

Вырисовывается и другая проблема, актуализированная Е. Падериной на материале истории изучения драматургии Н. Гоголя и имеющая к текстологии драматургии Платонова прямое отношение: «Мы находимся в нулевой фазе теоретических обобщений текстологического анализа драматургического текста. <...> Родовые отличия драмы не являются качественной принадлежностью только состоявшейся пьесы, но формируются на уровне замысла, существенно влияют на его разработку и последовательность его развертывания в художественное целое. Между тем все нейтральные к родовым отличиям теоретико-текстологические разработки в конкретных примерах апеллируют к законам порождения прозаических и поэтических текстов»².

Если у изучения драматургии Платонова есть своя, пусть и небольшая, история, то киносценарное наследие писателя своей исследовательской историей пока просто не имеет. История театра пишется (есть традиция) все-таки с включением в свою орбиту истории драматургии. История советского кинематографа пока существует отдельно от истории литературы, но очевидно, что литературоведам предстоит изучать язык и феномен киноискусства как один из важнейших факторов рождения нового языка литературы XX в., а при составлении хроники литературной жизни включать в нее кинематографические факты и тексты. О кинематографичности прозы Платонова сказано немало интересного деятелями современного киноискусства. О кинематографическом языке Платонова мы имеем лишь предварительные наблюдения. Всё — впереди.

Отношения с современным киносценарным процессом у Платонова складывались мучительно и так и не сложились. В этом была своя закономерность, ибо киноискусство, как и литература, существовали в общем идеологическом

контексте эпохи, на страницах кинематографических изданий обсуждалась та же проблематика (героя, соцреализма, отношения с классикой, формализма и народности и т. п.), шли те же дискуссии, что и в литературе, а в самом «сценарном департаменте» разворачивалась не менее жесткая, чем в литературе, борьба разных группировок и направлений, в которой активное участие принимали писатели, главные работники в этой самой молодой отрасли литературы и создатели нового жанра драматургии — киносценария.

Киномуискусству отводилось большое значение в новом государстве³. В двадцатые годы выходит огромное количество самых разных периодических киноизданий: двухнедельник Общества кинодеятелей «Кино» (1922–1923), газета «Кино» (с 1925), журнал «Арт-экран» (1923) и «Киножурнал АРК» (1925–1926), «Пролетарское кино» (1925, 1931–1932) и «Пролеткино» (1923–1924), «Советский экран» (1925–1929) и др.; создается Общество друзей советского кинематографа (ОДСКФ), занимающееся пропагандой нового искусства. В кинодраматургии разворачивается борьба разных эстетических направлений и течений⁴; в эти годы создается огромная специальная литература по языку кино и написанию сценарного текста⁵, печатаются многочисленные «Памятки начинающему сценаристу»; со страниц периодики не сходит обсуждение вопроса «литературного кино», т. е. переделки литературного произведения. Киношный бум увлек в эти годы многих писателей: сценарии для кино пишут В. Маяковский, В. Шкловский, В. Киршон, И. Бабель, В. Зазубрин, Б. Лавренев, Ю. Тынянов, С. Третьяков и др. Писатели и критики (Б. Арватов, О. Брик, С. Третьяков, Б. Эйхенбаум, И. Эренбург) входят в редколлегия журнала «Советское кино», являясь едва ли не главными теоретиками советского киноискусства.

Благодаря публикации писем Платонова к жене 1927 г.⁶ точнее обозначился год киносценарного дебюта писателя. Ранее указывался 1928 г., сегодня мы можем говорить более точно. После возвращения из Тамбова (март 1927) Платонов находит службу в Центросоюзе, но главным образом занимается литературными делами: готовит к изданию книгу «Епифанские шлозы», пишет новые произведения. Где-то с мая он завязывает отношения со сценарным отделом 1-й кинофабрики «Совкино» и включается в работу над киносценариями по собственной прозе, пишет заявки на написание сценариев не только по опубликованным рассказам («Песчаная учительница»), но и по новым темам.

Казалось бы, все должно было сложиться удачно: за Платоновым еще не тянется шлейф негативной критики, в 1927-м объявлен новый призыв сценаристов, много говорится и пишется о «сценарном голоде» в кино⁷; в целом положительный отзыв на либретто «Песчаной учительницы» написал известный кинокритик и кинотеоретик В. Туркин⁸ и т. п. Однако надежды на быстрое вхождение в киносценарное сообщество и на службу в Совкино не оправдались. История постановки «Песчаной учительницы» растянулась не на один год. Весь 1927 г. Платонов переделывает текст. В 1928 г. сценарий включают в тематический план второго полугодия, но работа так еще и не началась, хотя, кажется, и тематически «Песчаная учительница» вполне вписывалась в генеральную линию пролетарской кинематографии. Об этом говорил в своем отчете на заседании ВАПП (декабрь 1927) зав. художественным отделом 1-й кинофабрики «Совкино» прозаик А. Тарасов-Родионов: «“Песчаная учительница”. Это рабочее название. Мы сейчас придумываем что-нибудь другое. Я беру это название

как ориентировочное. Это фильм о переходе наших кочевников отсталых племен на окраинах нашего Союза на оседлую жизнь, на земледелие. Причем тут же разрабатываются и некоторые моменты национального вопроса»; «нужная тема о продвижении женщины на производство, это есть тема о новой женщине на производстве»⁹. Название у сценария сменят (возможно, чтобы устранить похожесть на планируемый на 1928 г. фильм «Первая учительница»); да и сам текст сценария переживет еще не одну переработку до выхода в свет фильма «Айна» (1930).

С 1930 г., когда в киноискусстве проходит революционный поворот от эстетики немого кино, овладевшего принципами монтажа, к звуковому (в августе пройдет Первая Всесоюзная конференция по звуковому кино), все десятилетие обсуждается широкий круг проблематики введения звука в ткань эстетики немого кино. Дискуссии на фронте киноискусства в 1930 г. не ограничиваются специальными вопросами, кинодеятели так же, как и писатели, образуют ударные бригады, отправляющиеся на стройки социализма; широко обсуждаются фильмы, посвященные «реконструктивному периоду» деревни и города («Старое и новое» («Генеральная линия») С. Эйзенштейна, «Земля», А. Довженко и др.); в марте объявляется конкурс на лучший сценарий по следующим жгуче актуальным темам «года великого перелома»: «антирелигиозная молодежь в революции, социалистическое соревнование, колхоз, новый человек и школа»¹⁰. Платонов, работавший в 1930 г. над несколькими сценариями о годе великого перелома в деревне и городе¹¹, отзовется на революционный перелом в киноискусстве в статье «Великая Глухая». Он предложит убийственную характеристику звукового кино («Великий слепой») и поставит в один ряд современную литературу и кино, обвинив их в полном незнании жизни, оглушенности и оглашенности: «За временный технический недостаток — беззвучность — кино было некогда прозвано великим немым. Этот условный образ теперь превратился в безусловный, хотя кино и заговорило, — хотя точнее следовало бы назвать теперь наше кино Великим Слепым: оно не видит того, на что действительно нужно наводить объектив съемочного аппарата. Кино наше слепо, как новорожденное существо, а большинство наших картин ничего не говорит напряженному сознанию современного человека — они немые абсолютно, а не технически. В паре Немому идет его Великая Глухая сестра — литература»¹².

После принятия постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» (апрель 1932 г.) в начале 1933 г. пройдет и несколько дискуссий о месте кинодраматурга в процессе создания кино. Оказалось: «Кинематография работает сейчас без драматурга. Кадры специалистов расплываются и девалифицируются. Фильмы, сделанные не по сценариям специалистов-драматургов экрана, один за другим “ложатся” на полку, бракуются»¹³; «Ни один сценарий не принимается, если на него нет режиссера»¹⁴ и т. п. Не без иронии положение кинодраматурга описал М. Ромм: «Положение на производстве сценариста (или, как его теперь называют, “кинодраматурга”) возмутительно, бесправно и глубоко обидно. <...> Я нашел выход в том, что решил сам ставить свои сценарии. Решение, быть может, неверное, но другого я не нашел»¹⁵. В ходе подготовки к Первому съезду писателей сценаристы развернули лагерь борьбы за свое почетное место в кинопроизводстве: «...нужно сделать сценарный отдел производства. Для этого нужно сценарный отдел поставить во главе фаб-

рики, сделать его основным и определяющим звеном. <...> Кинодраматург должен работать на фабрике»¹⁶. Актив кинодраматургов летом 1933 г. принимает ряд решений по новому призыву сценаристов: «Развернувшаяся сейчас кампания по вовлечению писателей в кино является совершенно необходимым мероприятием»¹⁷. «Литературная газета» объявляет конкурс на сценарии и либретто художественных фильмов по тематике соцстроительства и детского фильма¹⁸. На этой перестроечной волне кинофабрики в 1934 г. возобновляют работу с Платоновым-сценаристом.

С образованием Союза писателей в секции драматургов выделяется в самостоятельное подразделение кинобюро, которое занимается организацией кино-сценарной работы писателей и обсуждением сценариев (с 1945 г. — Комиссия по кинодраматургии); ежегодно проводятся Всесоюзные совещания по тематическому плану кинофабрик, на которых заглавные доклады делают члены ЦК партии; отдельными изданиями печатаются ежегодные «Производственные планы Главного управления советской кинематографии»; продолжает выходить газета «Кино» и журнал «Советское кино» (с 1936 г. — «Искусство кино»), на страницах которых печатаются и обсуждаются сценарии, снятые по ним фильмы; специализированное издательство «Кинофотоиздат» постоянно выпускает сборники сценариев и книги по сценарному искусству. Со страниц кинопериодики не сходит проблематика некачественных сценариев, из года в год идут призывы в киносценаристы: «Теперешние методы работы со сценаристами должны отойти в прошлое»¹⁹; «Невыполнение плана производства картин в 1935 г. объясняется отсутствием сценариев...»²⁰; «Искусство кино начинается лишь тогда, когда приходит драматургия»²¹.

Мы просмотрели десятки документов кинобюро в фонде ССП РГАЛИ, но имени Платонова не обнаружили. Нет его даже в списках кинодраматургов за 1940 г.: в списке из 87 имен есть критик А. Гурвич, но нет Платонова²². Это яркий знак отношения к сделанному Платоновым в области кинодраматургии второй половины 1930-х гг. А написал он для кино в этот период немало.

Судя по телефонным адресатам в записных книжках 1934 и 1935 гг. Платонов вел переговоры с двумя студиями художественных фильмов киностудии «Мосфильм» — со 2-й студией (директор З.Ю. Даревский) и 4-й студией (директор Л.А. Инденбом)²³. Летом 1935 г. он должен был сдать какой-то сценарий на московскую кинофабрику. Об этом Платонов сообщает в письме Марии Александровне от 23 июня 1935 г.: «Кино-фабрика дала отсрочку на сценарий на месяц»²⁴. Мы уже высказывали предположение, что это мог быть сценарий «Аяз» (остался незавершенным, печатается в настоящем издании); с туркменским ареалом связаны сценарии «Священная жизнь» и «Карагез» (автографы хранятся в фонде А. Платонова ОР ИМЛИ). Имя Платонова как автора сценария с очевидно условным названием «Дружба народов» (по «Туркменфильму») называет в 1936 г. зам. начальника ГУКФ Усиевич²⁵ (речь идет о сценарии «Карагез», машинопись которого с новым условным названием «Песнь колес» хранится в Госфильмофонде; датирована 1937 г.). Куст туркменских сценарных текстов Платонова 1935–1937 гг. нуждается в самостоятельной проработке: датировка источников; связи с прозой («Такыр», «Джан») и публицистикой (история девочки Карагез); пересечения с железнодорожными пьесами и рассказами. На состоявшемся 19 декабря 1935 г. совещании работников кино прозвучал об-

ращенный к деятелям культуры призыв орденоносцев-железнодорожников создать кинофильмы о транспорте — «картины уровня “Чапаева”», а в выступлении режиссера-орденоносца Л. Трауберга (кинофильм «Юность Максима») была предложена (вслед за Кагановичем) одна из базовых метафор советского железнодорожного текста второй половины 1930-х гг.: «гениальный машинист локомотива мировой революции товарищ Сталин»²⁶.

С 1935 по 1941 г. Платонов создает целый цикл сценариев железнодорожной тематики («Священная жизнь», «Карагез», «Воодушевление», «Неродная дочь»); с 1938 г. он начинает писать сценарии для Союздетфильма («Неродная дочь», «Июльская гроза»). Из написанного опубликован только один текст — кинематографический рассказ «Неродная дочь» (переделан из киносценария²⁷), да и то на страницах далекого от киноискусства журнала «Вокруг света» (1940); остальные сценарии осядут в кинематографических архивах или будут возвращены писателю — с отказом или требованием радикальной переработки текста. Столь же печальной окажется история послевоенных заявок Платонова. 8 декабря 1945 г. Платонов подписал договор с Мосфильмом на написание сценария «Семья Иванова»; сценарий должен был представлен к 1 февраля 1946 г.²⁸ До этого была написана заявка на сценарий, в которой изложены замысел, основные идеи, формулы героев и сюжетные линии послевоенной истории капитана Иванова²⁹. Сценарий был написан, однако его судьба оказалась предreshена развернувшейся критической вакханалией вокруг одноименного рассказа. Новой эта ситуация для Платонова не была.

*

Из круга собственно текстологических вопросов, кроме вопроса редакций и датировки, вырисовывается проблема: незавершенный или утраченный текст? Это когда рукопись обрывается на полуслове в конце листа. Так сохранившийся автограф киносценария «Турбинщики» заканчивается указанием на его продолжение на отдельных листах³⁰. Последним источником мы не располагаем, но вопрос остается: были эти листы или их не было; завершен или не завершен текст? Эти вопросы остаются пока в сфере чистой интеллектуальной рефлексии. История практически документальных «Турбинщиков» не ограничивается киносценарной формой, а как показала Д. Московская, входит, точнее — переходит в подтексты пьесы «Высокое напряжение»³¹.

Показателен в сфере обозначенной проблематики случай со сценарием «Епифанские шлюзы». При подготовке второго тома «Сочинений» (до поступления семейного архива писателя в ИМЛИ) мы располагали неполным автографом сценария (где-то половиной текста) и предполагали поместить произведение в раздел «Неоконченное». Таков был у нас источник. Правда, оставался вопрос, который помогли сформулировать ранее выявленные в фонде Московской кинофабрики материалы, где киносценарий «Епифанские шлюзы» упоминается среди рецензируемых произведений сценарного отдела за 1929 г.³² Конечно, можно предположить, что Платонов сдал первую часть сценария, но это было бы очевидной натяжкой. Выявленные при разборке материалов семейного архива фрагменты машинописи сценария «Епифанские шлюзы» сложились в завершенный текст (впервые публикуется в настоящем издании), и эдиционный вопрос был снят.

Подобные же вопросы оставляет автограф сценария «Надлежащие мероприятия»³³. Текст, можно сказать, пишется набело и обрывается на недописанной фразе (конец листа). Была ли точка в предложении поставлена на следующем листе (это означает, что белой автограф просто не полностью дошел до нас), или сам Платонов, перейдя к описанию деревни, с первыми начертанными предложениями отчетливо понимает, что крестьянский сюжет, взятый в контексте кампании по рационализации производства, взламывает границы дозволенного в современной сатире антибюрократического дискурса и возвращается к «сатире на весь СССР» (Г. Литвин-Молотов о первой редакции «Города Градова»)? Эти варианты не исключают и другие. Написание сценария могло быть вытеснено работой над собственно «чевенгурской» частью романа. Именной состав «героев» сценария представляет своеобразную игровую мини-энциклопедию автокомментариев к собственному письму, наполнен голосами героев не только из уже написанных, но и будущих произведений. Тема сценария оставалась актуальной и в следующем году, с существенной поправкой на реальность. С началом процесса «шахтинских вредителей» (с 18 мая по 5 июля 1928 г.) пополнится, точнее, идеологически обновится список врагов рационализации промышленности. На эту роль теперь выдвигаются вредители: старые инженеры, буржуи, кулаки, сменовеховцы, троцкисты, эмигранты и все те же бюрократы, выступающие в облике бюрократа-вредителя или вредителя-бюрократа (понятие «вредители» закрепляется в языке 1928 г., у Платонова шахтинский процесс упоминается в «Че-Че-О»). Безусловно, Платонов возвращался к наработкам «Надлежащих мероприятий» в дальнейшей сатирической работе 1928–1931 гг. Но это уже другая тема, и наши предположения и размышления не снимают исходного вопроса: завершен или не завершен текст «Надлежащих мероприятий»? Учитывая, что ленинградская источниковедческая база киносценарного наследия Платонова на сегодняшний день не разработана, оставляем поставленный вопрос в сфере актуальной разыскательской работы.

Наряду с проблемой источника текста «Надлежащих мероприятий» актуальным остается вопрос о его датировке. В первой публикации («Архив А.П. Платонова») сохранившийся фрагмент автографа сценария датирован условно зимой 1927/28 г. Проработка материалов упоминаемой в «Надлежащих мероприятиях» «Рабочей газеты» (ее материалы широко представлены в комментарии первой, производственной, части сценария), а также «Крестьянской газеты» (входила в круг чтения Платонова в 1928 г.) позволяет высказать предположение о более поздней датировке текста (осенью–зимой 1928 г.) и актуализировать горьковский контекст написанных осенью–зимой 1928 г. сатирических произведений («Дураки на периферии», «Че-Че-О», «Надлежащие мероприятия»). После выступления М. Калинина на пленуме Московского совета (18 сентября 1928 г.) тема налогообложения крестьянских хозяйств (общая для «Дураков на периферии» и «Надлежащих мероприятий») обсуждалась в открытой печати, т. е. на некоторое время (не больше месяца) получила статус официально разрешенной критики. Основу доклада Калинина составили обращения крестьян с жалобами на обложение, ведущее к полному разорению хозяйства; допущенные ошибки необходимо было срочно исправлять, а с «безобразиями» налогообложения — бороться. Таков был пафос выступления всесоюзного старосты: «Тяжесть обложения должна быть... такой, чтобы хозяйство могло

жить, отнюдь не разоряясь. Если тяжесть обложения будет больше той, при которой хозяйство может жить и развиваться, то это будет раскулачивание»³⁴. То есть, раскулачивание идет полным ходом, однако пока еще не получило статус официального партийного «лозунга». Калинин не мог не отметить перегибы в этой области, потому что принятый в 10-ю годовщину революции Манифест ВЦИК освобождал бедняцкие и середняцкие хозяйства от налога. В реальности все было по-другому. Уже 27 сентября в редакционной статье «Как собрать сельхозналог» («Рабочая газета») прямо говорится, что стопроцентный сбор сельскохозяйственного налога является центральной задачей дня, а сам сельхозналог — это «орудие классовой политики государства»³⁵.

Обсуждение темы сельхозналога в печати (сентябрь–октябрь) совпадает с развернувшейся на страницах «Рабочей газеты» дискуссией о проекте горьковского журнала «Наши достижения». Оказалось, что пафос выступлений Горького лета 1928 г. не разделяли не только в русской эмиграции, но и многие в Советской России. Их всех Горький припечатает уничижительным определением «механические граждане» и посвятит им в 1928 г. два выступления. Статью «“Механическим гражданам” СССР» (опубл. в «Правде» и «Известиях» 7 октября) в сокращении перепечатает 12 октября «Крестьянская газета» (эта публикация в комментариях 30-томного Собрания сочинений Горького не отмечается). Самую сильную оппозицию Горькому в сентябре–октябре 1928 г. составит «Рабочая газета». Представляется, что именно опубликованные на страницах газеты материалы обсуждения проекта Горького по изданию журнала «Наши достижения» послужили толчком к написанию «Дураков на периферии».

К программе Горького по собиранию и изданию неоспоримых «достижений» Страны Советов (статьи «О наших достижениях», опубл. в «Правде» и «Известиях» 5 июля 1928 г.; «О журнале “Наши достижения”», опубл. в «Известиях» 16 сентября) в «Рабочей газете» отнеслись весьма скептически. Сначала на страницах газеты появились обычные фельетоны, где слово «достижение» взято в кавычки³⁶. Затем, с 23 сентября (после публикации второй статьи Горького), в газете открывается постоянная рубрика «Вокруг журнала “Наши достижения”», в которой печатаются достаточно критические высказывания в адрес горьковской инициативы. Главные контраргументы газеты сводятся к следующим положениям: 1) нет необходимости создавать в газетах «специальных страничек и уголков достижений, признав необходимость давать положительный показ без особого подбора, наряду со всем прочим материалом»³⁷ (при этом уже 26 сентября в газете открывается рубрика «По фабрикам и заводам. Наши достижения»); 2) практических воспитательных результатов для рабочих масс это издание («занимательный альбом») не будет иметь, а потому лучше, «пока не загублено хорошее по существу дело», создавать журнал под названием «Наши достижения и ошибки»³⁸. В первой подборке опубликованных **30 сентября** высказываний рабочих из пяти отзывов лишь один был с поддержкой горьковской инициативы³⁹; во второй публикации (**3 октября**) через все отзывы проходит мысль, что журнал принесет больше пользы, если на его страницах будут вскрываться и «наши недостатки». Отзыв работницы карамельного отделения фабрики имени Бабаева Тимофеевой приведем полностью:

Слышала я о журнале, который собирается выпускать Максим Горький. В фабкоме на днях о нем толковали. Для всех остался непонятным один вопрос: почему в журнале хотят писать про одни лишь достижения? Разве у нас так уж все идет гладко? Все тогда в фабкоме пришли к выводу, что журнал получится скучным⁴⁰.

Как теперь известно, к этому времени первый номер журнала «Наши достижения» (он выйдет в 1929 г.) был уже подготовлен. Дружеских писем с поддержкой нового издания Горький получил немало. На одно из них, от рабкоров дальневосточной корейской газеты «Авангард», писатель ответил 8 сентября (опубликовано **12 сентября** в газете «Красное знамя», Владивосток), вновь подчеркнув, что «Наши достижения» будут посвящены именно достижениям нового государства:

Цель этого журнала: дать массовому читателю полную картину всей культурной работы, которая идет в Союзе Советов, показать всем людям труда их успехи в строительстве нового государства. Журнал будет говорить об успехах в области науки, сельского хозяйства, промышленности и о тех изменениях в быте, которые, разрушая старое, творят новое⁴¹.

Горький был осведомлен о позиции «Рабочей газеты», и она ему явно не нравилась. Парадоксальность ситуации состояла в том, что идеи главного пролетарского писателя не разделяли не некие мещане и «механические граждане», а тот живой пролетариат, идеологом которого он был официально назначен в мае 1928 г. Не без раздражения Горький писал письмо на имя главного редактора «Рабочей газеты», приложив к нему дружеское письмо представителя массы с поддержкой его инициативы. **9 октября** газета опубликует присланный Горьким материал, сопроводив его редакционным заключением. Приведем этот блок публикации полностью. Эти материалы читал Платонов, нам они были недоступны, потому что никогда не воспроизводились в собраниях сочинений Горького (полу жирные выделения даются курсивом):

Письмо Горького

Уважаемый т. редактор!

В «Рабочей газете» печатаются отзывы о будущем журнале «Наши Достижения». Среди этих отзывов меня особенно удивил один, тот, который заявляет, что «журнал будет скучен». Мне кажется, что невозможно с такой уверенностью определять характер, например, ребенка, еще не родившегося, или силу удара, который еще не нанесен.

Для ознакомления автора отзыва с материалом будущего журнала прошу вас, т. редактор, опубликовать прилагаемое письмо, — одно из десятков писем столь же отрадного и веселого содержания.

Журнал «*Наши Достижения*», ставя целью своей ознакомление трудовой массы с успехами ее культурной работы, будет печатать материал именно такого характера. И вместе с этим журнал рассчитывает на активное сотрудничество самой трудовой массы, сначала — в лице рабселькоров, затем — в лице каждого товарища и гражданина, которые пожелают отметить в *своей* печати то или иное отрадное явление действительности.

ПИСЬМО ГОРЬКОМУ

Тов. Горький! Относительно вашей инициативы к изданию журнала «*Наши Достижения*» я давно слыхал и сильно приветствую. Сейчас, прочтя в «*Правде*» от 16 сентября вашу статью, я почувствовал необходимость отдаться этому делу и по силе возможности помогать журналу из далекой украинской деревни, где я живу и работаю.

Наши ошибки и преступления по пути к социализму учат многому только тех, кто непосредственно управляет строительством, а широкие массы населения только раздражаются и гnevаются из-за них на власть, что не может в конце концов прекратить эту болезнь и зло. *Наши же достижения до того воодушевляют каждого честного трудовика-рабочего и крестьянина, что у него даже собственное горе переносится легче.* Этот журнал оживит широкие массы населения, которые до сих пор только слыхали о плохом и от этого справедливо роптали.

Пример:

У нас сильный недород в этом году, которые убиты горем, не знали, как быть даже самим, а уж про скотину и бросили было думать. Своевременная же помощь правительства как семенами, так и кормами, а также организацией в Супряги, оживило не только бедноту, но и всех середняков. Каждое улучшение в крестьянской жизни вносит и доход и поднимает на большую высоту культуры всех крестьян. У нас государство строит нам гидростанцию на р. Ингульце, что впадает в Днепр. Значение ее колоссальное для всего района. Ее временной пока энергией уже в этом году орошалась блукава в кол до 80 десятин, на которых урожаи картофеля 1000 пуд. с десятины и капусты по 1200 пудов. Это так радует крестьян, что они целыми группами приходят на станцию осматривать того «двигуна, що гоне им воду на города добре». Освещение «лампочкой Ильича» также проникает в самую захудалую избушку, потому что дешево и хорошо. Электромоторы уже приглашаются в крестьянские дворы для коллективного обмолота.

В.

ОТ РЕДАКЦИИ. 1. «Рабочая газета» помещает на своих страницах НЕ ОТЗЫВЫ о будущем журнале, а мнения рабочих об организации и направлении этого журнала, помещая корреспонденции и беседы в порядке обсуждения этого большого и интересного начинания.

2. Редакция не согласна с тем местом в прилагаемом письме тов. В., подчеркнутого М. Горьким, где говорится о «раздражении и гневе широких масс» по отношению к власти из-за опубликования наших ошибок и недостатков. Это, несомненно, личное мнение данного автора, которое НИ В КОЕЙ МЕРЕ НЕ ОТРАЖАЕТ взгляда широчайших рабоче-крестьянских масс на борьбу с нашими недочетами через печать и общественность. Также неправильно и то, что и ошибки и преступления на пути к социализму учат многому ТОЛЬКО ТЕХ, кто НЕПОСРЕДСТВЕННО УПРАВЛЯЕТ строительством⁴².

Вот такой дерзкий ответ читает 9 октября Горький перед отъездом из СССР в Италию (12 октября⁴³). 13 октября «Рабочая газета» печатает заметку «Отъезд М. Горького за границу» (с. 3), а «Правда» — телеграмму Горького, отправленную по дороге из Вязьмы:

До свидания, товарищи. Еду с неохотой. Трудно представить себе возвращение к жизни более покойной, чем та, которую я вел в Советском Союзе. Досадно, что телесные немощи

помешали мне выразить всю силу той духовной бодрости, которую я почерпнул у вас. До свидания, до мая. Сердечный привет⁴⁴.

Понятно, что позиция «Рабочей газеты» с ее утверждением прав реальной рабочей демократии, в том числе права рабочих иметь собственное суждение об инициативах канонизируемого властью Горького, была замечена и осуждена в правительственно-партийных инстанциях. Об этом, очевидно, имеются какие-то документы в партийных архивах («Рабочая газета» не раз критиковалась за различные уклоны). Это подтверждает свертывание дискуссии вокруг журнала «Наши достижения». Уже **13 октября** газета печатает подборку только положительных откликов: «Дух захватывает, когда читаешь в газете заметки о наших достижениях, научных открытиях, изобретениях, о росте нашей промышленности, хозяйства. Но все это описывается как-то бессистемно, разрозненно, кусочками. <...> В журнале будет ярче и сильнее». Только в последнем отзыве, также в целом с поддержкой инициативы Горького, прозвучало прежнее: «Не успокаиваться одними достижениями»⁴⁵. **17 октября** газета завершила обсуждение горьковского журнала и подвела итоги дискуссии, естественно уже без выпадов в сторону Горького и защитников его детища, однако настаивая, что да, главным в журнале, конечно же, должны быть «достижения», но все-таки придется говорить и об ошибках и недочетах⁴⁶. В этом же номере газеты на странице «Бейте книгой бескультурие» (с. 4), посвященной рабочим библиотекам, в заметке «Хорошую книгу — в массы!» среди пролетарских писателей, книги которых в библиотеках требуют часто, нет имени Горького, а на первом месте оказался «Тихий Дон» Шолохова. Это был тоже ответ «Рабочей газеты» главному пролетарскому писателю.

Материалы «Рабочей газеты» имеют принципиальное значение для реконструкции позиции Платонова 1928 г. Во-первых, они подтверждают авторскую датировку «Дураков...» (сентябрь–октябрь). Во-вторых, документируют тему «Платонов и Горький», важную не только для указанных произведений, но и для «Ямской слободы» и «Чевенгура». Очевидно, что в развернувшейся дискуссии о «Наших достижениях» Платонову была близка позиция не Горького, а рабочих с их сомнениями и размышлениями, которые он передаст в «Че-Че-О» старым мастеровым Федору Федоровичу и Филиппу Павловичу, а в «Дураках на периферии» — мешанину и «механическому» гражданину Башмакову. В-третьих, материалы «Рабочей газеты» входят в актуальное источниковедение содержательного плана названных сатирических текстов 1928 г. и потому должны быть использованы в реальном комментарии. Так, к примеру, кроме лозунгов газеты типа: «Науку — в массы», стоит обратить внимание на публикуемые в справочном разделе каждого номера газеты программы радиопередач главных станций страны, но главным образом — на обсуждение темы радиопрограмм **11 и 14 октября**. 11 октября газета опубликовала «Открытое письмо Наркомпочтелю. Спасите нас от скуки» (с. 5) с критикой засилья радиовещания агитпроповскими материалами — бесчисленными «сухими докладами», которые «скучны и неинтересны» и повторяют «специальные газетные статьи». Подписавшие статью «Подыхающие от радио-скуки радиослушатели» высказали ряд предложений по обновлению программ радио, среди которых находится и близкое к мнению платоновского мастерового Федора Федоровича («Че-

Че-О») предложение: «Включать в радиосеть хорошую музыку, в исполнении хороших оркестров и певцов...»

С обозначенной проблемой законченного / незаконченного текста и его датировки пересекается другая — дефектных источников. Таких среди пьес и сценариев Платонова немало. Яркий пример — дошедшая до нас машинопись пьесы «Дураки на периферии». Автографом пьесы мы в настоящее время не располагаем. Машинопись также не характерная для рукописей Платонова. Ее делала машинистка Пильняка, а скорее всего — сам Борис Пильняк (он в это время рукописи писал сразу на машинку; машинопись «Дураков...» похожа на пильняковские; последние воспроизводятся в разных изданиях писателя). Машинопись пьесы неполная, часть листов утрачена; нет первого листа с заглавием и списком действующих лиц (его мы с Е. Антоновой реконструировали при подготовке первой публикации). Немало в тексте сокращений имен героев... Что стоит за этими сокращениями: это просто скоропись или сатирическая установка? Для популярного издания была проведена унификация текста пьесы, но обозначенные вопросы остались. Сможем ли мы найти полный текст первой пьесы Платонова? В архиве Пильняка пьесы нет. Известно, что Пильняк очень бережно относился к своим рукописям и практически все его рукописи сохранились и дошли до нас. Это к вопросу об авторстве. Не вызывает сомнений, что машинопись «Дураков...» была не только у Платонова, но и у Пильняка. У Платонова сохранилось то, что сохранилось. А куда могла деться машинопись Пильняка? Предлагаемый нами ответ на этот вопрос гипотетичен и подсказан Пильняком и Платоновым. Прочитаем письмо Пильняка редактору «Нового мира» В. Полонскому от 5 ноября 1928 г.:

Повести я не кончил, — шлю Вам «сцены», — не пугайтесь их: поверьте мне, что они также значимы, как «Штосс», и будет зря, если Вы не пустите в декабре. Рукопись шлю направленную... Еду к Пинкевичу... Эту рукопись в набор не отдавайте. В набор — в четверг пришлю взамен другую⁴⁷.

В комментариях к представленным Пильняком в журнал «сценам» указано: «Очевидно, речь идет об “Областных организационно-философских очерках” (Че-Че-О), написанных совместно с А. Платоновым и опубликованных в журнале “Новый мир” (1928. № 12)»⁴⁸. Являясь ответственным редактором издания «Письма Б. Пильняка», я остановилась на этом фрагменте письма Полонскому с вопросом к составителям и комментаторам: если это очерки («Че-Че-О»), то почему в письме — драматургические «сцены»? Очерк «Че-Че-О», как теперь подтверждено документально (автограф находится в фонде Платонова ОР ИМЛИ), Платонов и Пильняк совместно не писали. Опубликованные за именами Пильняка и Платонова в № 12 журнала «организационно-философские очерки» представляют отредактированный Пильняком текст Платонова: это подтверждает сличение текста автографа с новомирским; о том, что очерки писал он, а Пильняк их слегка редактировал, говорил и сам Платонов на вечере в ВССП 1932 г.⁴⁹ Какой текст Пильняк передал Полонскому для чтения 5 ноября 1928 г.? Нам представляется, что он передал текст пьесы; редактор «испугался» печатать сценарных «Дураков...» и Пильняк представил, как и обещал, новый текст — теперь уже «очерки». Написать «Че-Че-О» Платонов мог и за вечер, не

больше времени ушло и на «редактуру» Пильняка. Это первое наше предложение, которое открыло перечитывание опубликованного впервые в 2002 г. письма Пильняка Полонскому. В новом издании писем есть и еще одна подсказка к поискам исчезнувшего полного текста «Дураков...», экземпляр которого находился у Пильняка. Это письмо Пильняка ранее никогда не публиковалось (я оглашала его на конференции с согласия составителей), адресовано его лондонской возлюбленной Надежде Говорд и датировано 24 марта 1929 г. Речь в письме идет о *пьесе*, привезенной Пинкевичем. Пильняк просит Н. Говорд оставить у себя подлинник, а сделанную копию отправить в Париж, в «Юманите», Морису Донзелю⁵⁰. У Пильняка не было в это время пьес, он их вообще практически не писал. Уверенность, что в заграничное путешествие отправились именно «Дураки...», подсказана не только этим письмом, но и платоновским «текстом» о поездке Ефима Нечаева в Париж, страницы машинописи которого использовались в качестве «вставки» в первой редакции «Впрок» (Ефим ищет в Париже дом, чтобы открыть сельсовет, учит парижанок прелестям советской власти и разворачивает там бурную хозяйственную деятельность). В опубликованном в 1931 г. тексте «Впрок» нет парижского эпизода, этот эпизод был заменен на другой. Важна датировка этой «вставки», обоснованная Н. Умрюхиной: не позже декабря 1929 г.⁵¹ Сюжет о командировке Ефима Нечаева содержит в себе веер аллюзий на антипильняковскую кампанию 1929 г., прежде всего зарубежные поездки Пильняка, массовым двойником которого выступает Ефим Нечаев, и на заграничное странствие «Дураков...». Возможно, кто-то из наших зарубежных коллег отправится на поиски следов «Дураков на периферии» в парижских архивах...

*

Немалый круг интересных вопросов (и ответов) о поэтике и текстологии прозы Платонова открывают его сценарии, созданные на материале прозаических текстов: «Песчаная учительница», «Елифанские шлюзы», «Неродная дочь» (при написании использованы фрагменты публикации рассказа «Ольга»). Судя по сохранившимся заявкам Платонова, он предлагал написать (и написал) киносценарии по своей прозе (это была общая тенденция). С точки зрения письма Платонова, мы имеем здесь не характерное для его прозы сжатие текста, а прямо противоположный редукции закон: расширения, развертывания. Сценарные тексты представляют уникальные документы авторской интерпретации собственной прозы — обстоятельный авторский комментарий хронологических узлов, формул героев, природы конфликтов прозаического текста.

Немалый круг текстологических вопросов (и не только их) возникает в ситуации, когда надо понять соотношение прозаического, драматургического и киносценарного текстов и выстроить хронологию их написания... В этой ситуации необходимо не только ответить на вопрос, что чему предшествовало, но и уяснить более тонкую матерю, уяснить инструментарием реального комментария. Можно выделить несколько периодов в творчестве Платонова, где мы имеем дело не с экранизацией, а с более сложными отношениями разнородных форм (прозы, пьесы, киносценария), хронология которых не совсем (а то и вовсе) не ясна. Об одном из таких периодов — производственных сценариях

1930 г. — нам приходилось писать подробно, предложенная нами реконструкция места киносценария «Машинист», серии набросков производственных пьес и киносценариев в творческой истории «Котлована» вовсе не окончательна: к вопросу — до или после «Котлована» — был написан «Машинист», исследователи будут обращаться не раз.

Другой не менее сложный куст разнородных форм приходится на вторую половину 1930-х гг. и связан с рассказами, пьесами и киносценариями Платонова о героях-железнодорожниках. На этом периоде я остановлюсь подробнее.

Именно с государственным железнодорожным проектом связаны рассказы и киносценарии Платонова 1936–1941 гг., где в том или ином виде присутствует тема железной дороги и знаменитые именные паровозы эпохи — ФД (Феликс Дзержинский) и ИС (Иосиф Сталин). Инициатором большого государственного проекта по созданию художественных произведений о железной дороге выступил Л.М. Каганович, назначенный 28 февраля 1935 г. наркомом путей сообщения. Постановлением ЦИК СССР от 5 августа 1935 г. большая группа работников железнодорожного транспорта была награждена высокими правительственными наградами; 15 августа «лучшим людям транспорта» вручали награды, в их честь в Кремле дан прием⁵²; биографии орденосцев опубликованы в книге «Люди великой чести» (1935). К началу 1936 г. Союзом писателей и газетой «Гудок» была проведена большая организационная работа по формированию коллектива авторов, за писателями закрепили «героев», составили график сдачи произведений. В декабре 1935 г. прошли встречи героев-железнодорожников с кинематографистами, в январе 1936 г. — с драматургами и прозаиками. 27 января Платонов присутствовал на творческом совещании писателей, работающих над книгой «Люди железнодорожной державы» и слушал программный доклад ответственного редактора издания критика В. Ермилова: «...книга должна отразить тот подъем транспорта, который организован людьми под руководством лучшего соратника т. Сталина — тов. Кагановича»⁵³. Платонов принял на себя обязательства не только по написанию рассказов, но и киносценариев. Естественно, он познакомился не только с биографиями закрепленных за ним «героев», но и внимательно полистал газету «Гудок» эпохи бурной деятельности нового наркома по наведению порядка на железной дороге: читал приказы наркома, материалы судебных процессов по железной дороге, выступление Кагановича на приеме в Кремле и т. п. Книга «Люди великой чести» открывалась статьей, представляющей фрагменты этой исторической речи Кагановича о Сталине — «первом машинисте Советского Союза»:

Враги революции пророчили нашему локомотиву аварии, пугали тяжелым профилем дороги, крутыми спусками и трудными подъемами. Но мы сумели провести локомотив революции через все спуски и подъемы, через все повороты и кривые потому, что у нас были великие машинисты, умевшие вести локомотив истории.

Машинист революции внимательно следит за тем, чтобы в пути не было перекосов вправо и влево.

Машинист великого локомотива повел наш локомотив без аварий и крушений до станции назначения — до построения социализма в нашей стране.

Большая беда железнодорожников — разрывы поездов. Они бывают от неумелого управления, от плохого торможения, от неправильного спуска, особенно на поворотах, на кривых. Наш великий машинист — Сталин — умеет вести поезд без толчков и разрывов, без выжимания вагонов, спокойно, уверенно проводя его на кривых, на поворотах.

Наш машинист правильно набирал и набирает скорость, разгон, чтобы взять трудные подъемы⁵⁴.

Мы имеем целый куст ж/д произведений Платонова: рассказ «Фро» — сценарий «Воодушевление», рассказ «Бессмертие» — радиопьеса «Станция Красный Перегон»; рассказ «На заре туманной юности» — сценарий «Неродная дочь» и пьеса «Избушка бабушки»; сценарии «Священная жизнь» и «Карагез» — рассказы «Уля» и «В прекрасном и яростном мире». Естественно, вершинами в этом замесе различных текстов являются рассказы, кто здесь будет спорить... Платоновские версии слепоты героинь сценариев — производственной у Карагез и психологической у Клименты — будут переведены на язык философской притчи в рассказах, а сценарий «Воодушевление» позволяет многое в изумительном рассказе «Фро» прочитать по-новому.

Рассказ насыщен скрытыми и откровенными аллюзиями на киносценарную и театральную реальность конца 1935 — начала 1936 г., а сценарий предлагает развернутые комментарии героев, сюжетов, мотивов рассказа. Сюжетно-фабульные линии жизни Фро-Фроси из рассказа повторяет в киносценарии Арфа-Марфа. Универсальная формула биографии любимого мужа Фро, железнодорожника Федора, являющаяся зачином рассказа («Он уехал далеко и надолго, почти безвозвратно»), в сценарии теряет свой таинственный ореол и наполняется конкретным содержанием: Федор был осужден, сослан на Дальний Восток, оправдан и вернулся к любимой жене («Дальний Восток» — первое название рассказа в автографе).

«Воодушевление, или — Пусть нам завидуют боги», можно сказать, главный киносценарий, к тексту которого Платонов будет в дальнейшем постоянно обращаться при работе над другими железнодорожными текстами, перемонтировать его сюжеты в новые произведения, вплоть до послевоенного киносценария «Солдат-труженик, или После войны», рукопись которого представляет монтаж исправленных машинописных страниц «Воодушевления» с вновь написанными.

Теперь к вопросу о хронологии и датировке. То, что нам теперь известно точно, это что рассказ «Фро» и киносценарий «Воодушевление» написаны в первой половине 1936 г. и временной промежуток между произведениями был минимальный.

7 мая 1936 г. Платонов подписал договор написание сценария о людях железнодорожного транспорта. Сценарий должен был быть представлен к 15 июня этого года. На полях договора запись Платонова: «Просрочка больше месяца»⁵⁵. Мы не располагаем текстом заявки на сценарий (если она была написана, то не позднее мая 1936 г.). Некоторые уточнения дает автограф сценария и выявленные на сегодняшний день документы публикации рассказа «Фро». В первой части автографа сценария мы встречаем несколько исправлений имени героинь рассказа: Фроси — на Арфу, а ее подруги Наташи — на

Лиду⁵⁶. Далее в автографе подобных описок нет. Можно предположить, что ко времени работы над сценарием рассказ уже был написан. Впервые опубликованный в «Литературном критике» (1936. № 8. август) рассказ прошел до того не одну московскую редакцию, о чем написано и в редакционной статье, правда без указаний названий журналов. 15 апреля рассказ поступил в «Новый мир», был прочитан, о чем свидетельствуют редакционные пометы, и возвращен Платонову⁵⁷. Отказался от рассказа альманах «Год Девятнадцатый»: поступил в редакцию 20 апреля, 29 мая рассказ вернули его автору⁵⁸. Однако один экземпляр рассказа Платонову не вернули, он находится в фонде журнала «Красная новь». К сожалению, на машинописи нет редакционной даты поступления, однако редакторские пометы и авторская правка позволяют предположить, что первым журналом, куда Платонов в феврале–марте (?) отдал «Фро», была именно «Красная новь». Такой выбор представляется вполне естественным, ведь именно этот журнал опубликовал в № 1 за 1936 г. два рассказа Платонова. Однако к «Фро» у читавшего рассказ редактора оказалось много и вопросов, и предложений к переработке. Платонов над вопросами редактора, проставленными на полях машинописи, и подчеркиваниями сомнительных мест поработал, что-то исправил, оставил на полях указания машинистке, однако исправленный им текст набело не перепечатывался и не ушел в набор. Источник «Красной нови», безусловно, должен быть учтен при подготовке основного текста рассказа и написании его истории. К нашей теме имеют прямое отношение два фрагмента, которые встречаются также в сценарии. Первый эпизод связан с текстом песни хора затейников в железнодорожном клубе. Платонов учел редакторское недовольство песней и исправил в ее финальном аккорде «производство — наша цель» на «смех и радость — наша цель»⁵⁹. Первый вариант формулы представлен в автографе и в этом же виде, без правки «Красной нови» — в первой публикации рассказа. В автографе решение было найдено не сразу. Точнее, сначала было «производство — наша цель», затем этот вариант исправляется на «и сознанием размышляй!»⁶⁰, но Платонов отказывается от него и возвращается к первоначальному. Никаких колебаний в автографе сценария по поводу этой формулы не было.

Более позднюю датировку сценария подтверждает и эпизод встречи Фропочталыонки с читателем журнала «Красная новь». В автографе рассказа — «Один получатель журнала “Красная новь”...»; в источнике «Красной нови» этот эпизод был полностью переписан, и вместо «Один получатель журнала “Красная новь”» появился: «Один получатель журнала “Литературный современник”...»⁶¹ (ироническая аллюзия в адрес ленинградского журнала имеет под собой реальную почву: Платонов не раз пытался установить связи с этим изданием); в машинописи из «Нового мира» первоначальная «Красная новь» сначала была исправлена на «Новый мир» (скорее всего, после отказа журнала от публикации), а затем вновь вписана «Красная новь». С этого источника, кажется, текст был перепечатан набело для публикации в журнале «Литературный критик». Обнародованная в публикации рассказа в «Литературном критике» ироническая аллюзия в адрес журнала «Красная новь» вполне рифмовалась с полемикой, которую вел «Литературный критик» с журналом В. Ермилова. Когда Платонов писал «Воодушевление», он вообще отказался от этого сюжета-аллюзии (появляется просто бандероль).

В отличие от сценария рассказ «Фро» практически лишен героических реалий железнодорожных текстов Платонова второй половины 1930-х гг., что также свидетельствует о более ранней дате его написания. В литературной жизни начало 1936 г. ознаменовано не только обсуждением государственно-культурного проекта по созданию произведений о героях железнодорожного транспорта, но и развернувшейся с конца 1935 г. борьбой за народность советской литературы, кампаниями осуждения формализма и натурализма в искусстве (старт последним был дан редакционной статьей «Сумбур вместо музыки» — об опере Д. Шостаковича «Катерина Измайлова», опубликована в «Правде» 26 января 1936 г.). Как свидетельствует литературная периодика, главными идеологами советской народности выступали бывшие пролеткультовцы, рапповцы и левовцы, до того самые последовательные борцы за классовость как краеугольный камень советского искусства. На проводимых в Союзе писателей совещаниях в январе–феврале 1936 г. постоянно звучало, что народные песни для народа создавать трудно, к тому же народ их не поет, да и создавать их некому, принимались обязательства написать народную песню и т. п. Этой работой в Союзе писателей занималась группа эстрадных драматургов. С 1935 г. начал выходить журнал «Клуб», где постоянно печаталась писательская продукция для рабочих и колхозных клубов. К клубной драматургии присовокупим кинокомедии 1936 г., превратившие в массовое действие сталинскую формулу «Жить стало лучше, жить стало веселее» и т. п. И, конечно, Платонов, бывавший в первые месяцы 1936 г. в Союзе писателей, знал о подготовке большого совещания по эстрадной драматургии (оно планировалось в марте, прошло в мае). В ходе подготовки к совещанию на заседаниях оргбюро эстрады (секция драматургов) не раз критиковалось «ошибочное» представление об эстраде: «Эстрада — это только веселая нагрузка, это только кратковременный отдых зрителя после трудового дня»⁶² и т. п. Эстраду предстояло сделать идейной и народной, как и все искусство. Платоновские варианты финала песни затейников — «Производство — наша цель» и «Смех и радость — наша цель» — являются веселыми репликами и в адрес этой кампании. В ходе дискуссии о формализме в музыке перед композиторами и писателями была поставлена задача создания колхозной оперы, аллюзия на которую появится только в сценарии.

Репертуар «хора затейников» в рассказе представляет многотрудную работу музыкальных драматургов по созданию советских народных песен «радости», которые «бормочет» и под которые вслед за затейниками мучается «ради радости» платоновский народ. Слова «песен» Платонов позаимствовал из формальных элементов многообразных моделей «производственных» и «народных» песен о «счастливой» и «веселой» жизни, созданных на рубеже 1935/36 г.: «Марш воздушного комсомола», «Марш железнодорожников», «Марш веселых ребят», «Капитаны воздушных морей», «Песня водолаза», «Песенка о капитане», «Жить стало лучше», «Песня парашютистов» и т. п. Соревнуясь, поэты писали песни на одни и те же темы, отсюда десятки песен с одним названием для железнодорожников, летчиков, водолазов, капитанов. В песне о елке, реабилитированной в СССР только накануне 1936 г., предугадано и это направление работы советских поэтов-песенников. Кстати, железнодорожная газета «Гудок» одной из первых поздравила читателей с наступающим Новым, 1936 г. и рас-

сказала о елках и готовящихся балах-маскарадах в железнодорожных клубах в новогоднюю ночь и т. п.⁶³ Если перейти в план реальной жизни, то мы находим несколько иные свидетельства. На 1935–1936 гг. приходится повсеместное создание хоров в колхозах и рабочих клубах, однако обследования и справки свидетельствуют, что репертуар колхозных хоров составляли не современные, а старые народные песни⁶⁴.

В «Воодушевлении» эпизод хора затейников из «Фро» будет расширен и расцвечен самыми разными деталями и уточнениями (этот эпизод переносился затем Платоновым из сценария в сценарий без изменений, вплоть до послевоенного «Солдата-труженика»).

Вторым произведением, также во многом подготовившим Платонова к работе над киносценарием «Воодушевление», является рассказ «Бессмертие».

Прототипом главного героя рассказа стал закрепленный за Платоновым на совещании в ССП (27 января 1936 г.) реальный «герой» железнодорожного транспорта — начальник станции Красный Лиман Донецкой железной дороги Эммануил Григорьевич Цейтлин (1901–1941), награжденный в 1935 г. орденом Ленина. В создании образа начальников станции Левина-Цейтлина («Бессмертие») и Иных («Воодушевление») Платонов строго следовал указаниям «командарма транспорта» Кагановича. Приказом наркома от 19 марта 1935 г. «О борьбе с крушениями и авариями на железной дороге» на начальников станций возлагалась вся полнота ответственности не только за состояние дороги, но и за жизнь на станции⁶⁵. Два великих «машиниста» сформулировали и главную гуманистическую идею коллективного труда о героях железнодорожного транспорта.: «Из всех ценных капиталов, имеющих в мире, самым ценным и самым решающим являются люди, кадры» (И. Сталин); «Люди у нас есть, и замечательные. <...> Надо только уметь их выдвигать и обучать» (Л. Каганович) — эти лозунги украшали в газете страницу «Люди железнодорожной державы», посвященную годовщине революции и награждению высокими правительственными наградами железнодорожников-стахановцев⁶⁶.

Рассказ «Бессмертие» был написан сразу после получения задания. В письме жене от 12 февраля 1936 г. со станции Красный Лиман Платонов сообщает о встрече с Э.Г. Цейтлиным: «Цейтлин человек умный <...> очень похож на свой образ в моем рассказе»⁶⁷. В феврале рассказ читают в московских журналах, обсуждают в правлении ССП. 10 марта на общемосковском собрании писателей, устроенном в связи с редакционными статьями «Правды» о формализме и натурализме, секретарь ССП В. Ставский говорит о работе редколлегии книги «Люди железнодорожной державы» и рассказе «Бессмертие» как примере для подражания: «Рассказ талантлив, написан по материалам жизни. <...> В рассказе есть потрясающее место: разговор Цейтлина с наркомом. <...> Слушая рассказ, мы чувствовали, что человек понял материал, хочет работать. Это не поденщина, а настоящая работа»⁶⁸. Высокая оценка рассказа влиятельным В. Ставским, думается, стала важным аргументом для заключения договора на сценарий о героях железнодорожного транспорта.

Кажется, что Платонов учел все возможное, чтобы сценарий получился идеальным для картины уровня «Чапаева». В автографе в списке действующих лиц фигурировал сам «народный» нарком Каганович, однако уже в машинопи-

си Платонов откажется от второй части заглавия и от наркома (идеализация была явно чрезмерной, подобная идеализация допускалась, пожалуй, только в «народных» сказаниях о Сталине 1936 г.), заменит его на начальника станции Иных, «пожилого большого большевика»⁶⁹, и проведет соответствующую правку. Вот лишь два примера вариантов сцены суда и у проходной будки в депо:

1. Пожилой член суда:
— А ничего новый нарком. Он старается.
2. Каганович (тихо):
— Я документы забыл взять, я работаю в наркомате...

1. Пожилой член суда:
— А он ничего — начальник нашей дороги. Он старается.
2. Иных (тихо):
— Так я же начальник дороги, я только документы забыл взять...⁷⁰

Подобная замена будет проведена и в сценарии «Священная жизнь», где имеется почти фантастический эпизод, как Каганович, наделенный практически сверхъестественными возможностями, выводит ослепшую Клименту к свету и та враз прозревает (в окончательной редакции этот поступок совершает железнодорожный сторож)⁷¹.

В списке действующих лиц автографа «Воодушевление» есть еще одно исправление к обоснованию более поздней датировки сценария. Приступая к осуществлению замысла сценария, Платонов уверенно переносил из «Фро» фигуру старого машиниста Евстафьева, отца Фроси, но с формулой самой героини определился не сразу: «Арфа (Марфа) — дочь Евстафьева, лет 17–18, горбатая, с прекрасным, одушевленным лицом, какое бывает иногда у горбатых людей»⁷². Заготовка к такой формуле героини железнодорожного транспорта появляется в записной книжке 1936 г.⁷³, но Платонов от нее тут же отказывается, может быть, и потому, что она требовала иной, чем в рассказе, разработки фабулы.

Отличие от «Машиниста» этот сценарий писался для звукового кино. «Воодушевлением» Платонов предложил свой ответ на широко обсуждаемые в киноведческой периодике 1930-х гг. вопросы музыки в кино: «как озвучить жизнь, разворачивающуюся на экране», как соединить разработанные для немого кино приемы монтажа с введением в ткань фильма звука и музыки — не как иллюстрации, декорации или заставки, а «заставить ее работать сюжетно»?⁷⁴ Музыку к фильмам в эти годы пишут композиторы Д. Шостакович, Д. Кобалевский, И. Дунаевский, М. Черемухин и др.

«Воодушевление» представляет в некотором смысле образцы «сюжетной музыки», обеспечивающей сложнейшее противоречивое единство материала и образа (здесь, безусловно, сказался драматургический опыт «Шарманки» и «Высокого напряжения»).

В заметке к первой публикации «Воодушевления» В. Семерчук (научный сотрудник Госфильмофонда) отметил несколько особенностей киносценарного текста Платонова: 1) ориентацию текста на поэтику немого кино и 2) «новаторскую разработку звукоряда». Уникальность платоновского опыта соединения базового для поэтики немого кино монтажа с задачами недавно возникшего звукового кино проявилась в отмеченных искусствоведами в «Воодушевлении» примерах «звукозрительного монтажа» (172) и «паровозной фуги», своеобразной «звуковой поэмы»⁷⁵.

Соединение железнодорожной темы с музыкальной начала 1936 г., а также с базовыми в целом для платоновского текста песенно-музыкальными образами во многом определяет звукопись киносценария и смену песенно-музыкальных кадров. От первой фразы — до последней — на всех площадках развиваются и в некотором смысле доминируют несколько песенно-музыкально-звуковых рядов, оформляющих 4 хронотопа сценария: железной дороги, дома (включая дом Арфы), клуба, официального учреждения (кабинет начальника станции, парикмахерская, почта). Вот лишь некоторая выборка звукового оформления хронотопов, смена которых составляет внутренний сюжет сценария.

Хронотоп железной дороги

*Звуки твердых шагов по щебеночному балласту*⁷⁶ (первая фраза; курсив здесь и далее наш. — Н. К.);

Сирена быстро удаляющегося поездного паровоза, *долго поющая* на расставание в открытом пространстве <...>;

Пение далекой (гораздо более далекой, чем в прежнем кадре) *сирены* паровоза, постепенно смолкающей от слишком большого, быстрого удаления поезда (179);

(*Просьба попытаться дать ослепительную призрачность летнего вечера, время накануне ночи, пустоту воздуха, всеобщую световую паузу*). <...>

Обычный ландшафт... *Тонко скулит* телеграфная линия, *печально гудят* телеграфные столбы, давая понятие о долготе времени и величине пространства. <...>

Слышится быстрая, тяжкая *отсечка* пара паровоза и *рокот* идущего поезда (180);

...с крайним напряжением, с блестящими глазами смотрит на линию. *С воем, в задыхающейся отсечке*, с долгим, разрываемым ветром скоростью сигнала, *просящим* сквозного прохода, проносится поезд (невидимый для зрителя). <...>

Одна буква *сильно стелает, воет*... (181);

Краткий *вопл сирены* мчащегося паровоза. <...>

Сирена *поет* на бегущем паровозе. <...>

Вторично проецируется (*звуком*) двух- или трехкратный резкий, раздраженный треск дробящейся колодки (182);

(*Тихо шипит* паром какой-то паровоз: это мелодия всей сцены.) <...>

Тревожные, далекие сигналы поездного паровоза, *просящего* входа на станцию (184).

Хронотоп дома

Радио *играет танец*. Девичья комната Арфы. <...>

— Довольно вам играть пустяки — тоска все равно не проходит (184);

Радио играет танец в затемненном экране. Слышно *грустную песню вполголоса*, которую напевает Арфа. Стук в дверь. Арфа напевает по-прежнему. Стук настойчиво повторяется. Арфа умолкает, *звук выдергиваемой штепсельной вилки* — радио прекращается (185);

Комната Арфы. Окно открыто в ночь. <...> Какие-то *птицы напевают понемногу слабыми голосами дремлющие песни*. Изредка *трещит* кузнечик. Раз или два *поет* вдалеке сирена бегущего поездного паровоза — на расставание и удаление...

Играет *детская губная гармоника* наверху, над потолком, на следующем этаже — *невинную, кроткую песню младенчества*. <...>

Гармоника вдруг умолкает. Арфа стоит одна, беспомощная и небольшая женщина... Она *ожидает музыку сверху*.

Арфа:

— Играй еще! Что ж ты не играешь? (187–188)

Хронотоп железной дороги

<Вагон поезда. Ночное видение Федора (везут в ссылку). — Н. К.>

Свет несется полосами мимо него — какие-то блестящие оранжереи, светлые сооружения, волшебный мир, *хор людей на платформе*; все это — больше видения, чем реальность.

И опять сразу тьма (188).

Хронотоп клуба

Здание клуба или дворца культуры извне, ночью. Разные афиши, рекламы. Одна из афиш: «Хор затейников из кондукторского резерва. Бой цветов. Вихрь конфетти и серпантин. Танцы и пляски народов». Освещенный вход в клуб. Из клуба доносится *невнятный шум*, затем шум превращается в *ясно-различимую песенку* хора затейников, которая занимает этот и несколько последующих кадров:

Ах, ель, что за ель!
 Ну что за шишечки на ней!..
 Ту-ту-ту-ту: паровоз,
 Ру-ру-ру-ру: самолет,
 Пыр-пыр-пыр: ледакол!
 Вместе с нами нагибайся,
 Вместе с нами подымайся,
 Говори — ту-ту, ру-ру,
 Шевелися каждый гроб,
 Больше пластики, культуры,
 Производство — наша цель!

Одновременно с пением *слышится* ритмическое движение группы людей, занимающихся пластикой под эту песнь.

Во время песенки хора затейников перед клубом появляется Арфа с лопатой на плече. Арфа останавливается.

Вслушавшись в песню, она входит в ее ритм и, отойдя в тень, ходит там с лопатой на плече взад-вперед, робко повторяя ритмические движения.

Песня в клубе кончается. С *удара*, враз начинает играть танец джаз-оркестр. Арфа несколько в стороне от входа в ликующий клуб; находясь в затененном месте, она, робко оглядываясь все время, танцует с лопатой танец, но так скромно и пугливо, что это *походит на конвульсии* (189);

В клубе оркестр *заиграл вальс*. Арфа идет мимо клуба в сторону — в валенках, в отцовском пиджаке, с лопатой на плече (190).

Хронотоп учреждения (парикмахерская)

Никаких иных звуков, кроме разговоров, сюда не доносится, сплетни.

Хронотоп железной дороги

Кричат паровозы; они кричат группами — по две, по три, по четыре машины сразу — во все свои сирены, просясь на экипировку. Паровозы *то скулят* в тонкую сирену, *то режут* второй могучей сиреной-октавой; то один паровоз, то несколько — *хором*. Экран еще затемнен. <...>

Очередь *вопящих паровозов* кончается. <...>

Паровозы *угрожающе, требовательно ревут* над маленькой, поспешно работающей Арфой. <...> Паровозы *затишают*. <...>

Паровозы *закричали* опять (193);

Закричали два паровоза. <...>

Стонущий крик стоящих возле ямы паровозов переходит в *приглушенную мелодию* поездного мчащегося паровоза. Купе жесткого вагона. На верхней полке навзничь спит Федор (194).

Хронотоп дома

Комната Арфы. <...>

Над нею, на верхнем этаже *заиграла детская губная гармоника* — ту же *младенческую песенку*, что и вчера. <...>

Арфа лежит, слушая музыку, не отвечая отцу.

Губная гармоника умолкает. Входит Евстафьев... (195–196)

Хронотоп железной дороги

Долгое *торжественное пение паровозов* — на отправление. <...>

Музыкально, ритмически, *шелестящим шагом* приближается поезд. <...>

Гул поезда. Паровоз. *Бешеный такт* бегущих вагонов (196).

Хронотоп учреждения (почта)

Корчебоков *не слышит* служащую; он издает неопределенные восклицания, вроде: *пык-рык* — и уходит (197).

Хронотоп дома

Комната Арфы. <...>

Играет губная гармония на верхнем этаже. Арфа кладет зеркало на стол, слушает, *кратко улыбается*. <...> стирает ладонью пудру с лица и краску с губ, задумывается.

Губная гармония перестает играть <...>

Почтальон удаляется.

Арфа смотрит в потолок...

— Играй еще!

Молчание. Арфа прощается движением руки с потолком и выходит (198).

Хронотоп клуба

Музыка — вальс (или фокстрот). Зал клуба.

<Танец Арфы с Корчебоковым. — Н. К.>

Музыка сгущается в энергию печали и вечной разлуки...

Зазвучала двойная плачущая сирена паровоза — заунывно и просяще. Корчебоков враз отстраняет от себя Арфу и напряженно, бдительно слушает пространство. ...люди *отвлечены тревожным сигналом паровоза* (199).

Хронотоп города

Вечер. Улица. Тот же свет, призрачность, *пауза природы*, как в час возвращения Арфы с вокзала, когда она проводила мужа. <...>

Улица пуста.

Арфа еще дальше. Она бежит.

Арфа *кричит поющим воплем* и падает на землю (201);

Арфа лежит на земле вниз лицом (201).

Хронотоп железной дороги

Слышина сначала *частая, тяжкая отсечка паровоза*; эта отсечка однако делается все более редкой и еще более *тяжкой по звуку* — паровоз берет в упор на подъем тяжеловесный состав и быстро теряет скорость (201);

Он <Федор. — Н. К.> *прислушивается* к работе паровоза в голове поезда. Паровоз (*звук*) *вдруг забился в учащенной отсечке, как в истерике: машина буксует* (202).

<Женщина с мальчиком на переезде. — Н. К.>:

Мимо них *с воем* и дрожью мчатся вагоны. Где-то, наверно в железнодорожной путевой будке, *играет гармоника* (205).

Хронотоп дома

В усадьбе или в доме *играет гармоника, слышны буйные голоса* веселящихся людей (205);

Гармоника в доме играет «Бедная, бедная, бедная я, бедная, горькая участья моя» — и женские голоса *воют* соответственно этой песне (206).

Хронотоп дома

Комната Арфы. Окно открыто наружу. *Тишина. Трещат кузнечики*. Арфа одна, она у рупора радиоприемника:

— Ну, *скажи* мне что-нибудь.

Включает радио. Радио: «А вот, товарищи, гражданин Подсекайло, Иван Миронович, спрашивает нас, где достать куб для горячей воды, — мы отвечаем ему...»

Арфа... переключает радио на прием другой станции:

— Ты не то говоришь.

Радио: «Кенаф, клещевина, соя, кендырь, куяк-суюк...»

Арфа переключает радио. Радио: «А сейчас оркестр деревянных инструментов исполнит *совхозную симфонию* на дровах» — и раздаются несколько глухих, мрачных звуков вступления в эту симфонию.

Вдруг одновременно со звуками вступления в симфонию на дровах — *играет детская губная гармония*. Арфа... прерывает радио.

Арфа одна. Садится по-детски на пол. *Трещит кузнечик* из открытого окна. Губная гармоника играет наверху.

Открывается *без стука* дверь. Входит Федор... (206)

Хронотоп железной дороги

Негромкое, *тревожное пение нескольких паровозов*. <...> Пение паровозов продолжается с редкими перерывами (207).

Хронотоп учреждения (кабинет)

Силуэты людей встают все враз. *Аплодисменты. Громкий, глубокий, печальный голос* нач. дороги, *заглушающий аплодисменты*:

— Кончайте, товарищи, шутить со мной! *Не заглушайте мне паровозов*.

Аплодисменты робеют и стихают. *Плачущее пение паровозов* (208).

Хронотоп железной дороги

Паровоз Евстафьева снаружи. <...> паровоз дает *заунывные сигналы* с просьбой о проходе. <...>

Евстафьев:

— Василий. Давай на скрипке учиться играть (208).

Хронотоп дома

Утро. Комната Арфы. <...> Детская гармоника наверху делает несколько *жалобных тактов* (208);

Трое: Евстафьев, Арчапов и Федор. *Губная гармоника* начинает играть наверху. Евстафьев, подняв голову к потолку:

— Замолчи там, стервец!

Гармоника сразу умолкает и *слышно стало, как заплакал ребенок* (209).

Сколь бы ни насыщал Платонов сценарий железнодорожными реалиями 1935–1936 гг., песенно-музыкальные темы, лаконичные музыкальные фразы развоплощают современные идеологемы, вносят в железнодорожную эпопею шкалу смыслов временных и вечных, подлинных и мнимых, устанавливают между ними незыблемую — для художественного мира Платонова — иерархию отношений; она не изменилась со времени «Чевенгура». Героическая фабула сценария, выполненная, можно сказать, по канонам соцреалистического текста, преодолена в финале «сюжетной музыкой» и голосами жизни — паровоза, природы, детской гармонии, страдающего одинокого сердца.

А. Гурвич, посвятивший рассказу «Фро» отдельную главу в своей фундаментальной статье «Андрей Платонов» (1937), пронизательно заметил, что Фро, как и автор рассказа, любят совсем другие песни и другие мелодии, которые совсем не случайно пронизывают все повествование: «слабые голоса» природы, «скромную мелодию» губной гармоники мальчика. И вывод: «В этом рассказе вопрос о том, какая сила победит в жизни, Платонов не оставляет открытым. Победит тихая песня мелкой, ничтожной птички, сколько бы ни душила ее общественная трудовая жизнь. Скромная мелодия мальчика-музыканта есть музыкальное повторение рассказа “Фро”, именно эта мелодия спета в нем и Платоновым»⁷⁷.

К концу лета 1936 г. сценарий «Воодушевление» был уже написан и сдан в сценарную студию Мосфильма. 14 ноября 1936 г. дирекция «Мосфильма» принимает специальное постановление о третьем варианте «Воодушевления». Рецензенты требовали освободить поведение героев «от элементов подавленности, обреченности», «устранить элементы истеричности» Арфы, изменить образ Федора после получения телеграммы («его пассивность, подавленность после возвращения домой ничем не оправданы»), сделать «весь сценарий в своей направленности более оптимистическим, радостным и утверждающим» и т. п. Современники умели читать тексты Платонова, и «Воодушевление» они прочитали вполне адекватно. По сути дела, Платонову рекомендовали полностью переписать «Воодушевление». Платонов не раз еще будет возвращаться к тексту «Воодушевления», но до экрана сценарий так и не дойдет.

И в заключение позволю сформулировать ряд детских вопросов нашей темы.

Любил ли Платонов театр и кино? Каковы были его симпатии и антипатии в современном театре и кинематографе? И вообще, любил ли он сам ходить в театр и кино? В известных нам воспоминаниях о Платонове нет ответа на эти простые вопросы. Какие-то подкаски дают письма, записные книжки, рецензии Платонова, но главным образом его насыщенные биографическими, театральными и кинематографическими реалиями произведения. В реконструкции театральных и киношных взглядов Платонова придется начинать с Воронежа, хотя пьес и киносценариев тогда он еще не писал.

Молодой Платонов — активный участник общественно-культурной жизни Воронежа, он в дружеских отношениях с Георгием Малюченко, организатором театральной жизни Воронежа, заведующим подотделом искусства губисполкома. Малюченко был заядлым театралом. Сын надворного советника Жорж Малюченко легко вписался в актуальную драматургию революционной эпохи: для масс он организует уличные революционные представления к главным советским праздникам, составляет новые песенники, а для новой элиты — губернскую театральную студию и литературно-музыкальные вечера. Без преувеличения, театральные взгляды Платонова сформировались в эту пору, и этому есть документальные свидетельства 1920 и 1921 гг. — это три рецензии на театральные постановки: «Идиота» Достоевского в театре Губвоенкома; «Свинопаса» Андерсена — в детском клубе и «На дне» М. Горького — в Студийном театре. Благодаря комментариям Е. Антоновой нам известно, что Платонов был в театрах на этих спектаклях⁷⁸. Первые две рецензии 1920 г. интересны тем, что они, помимо всех других смыслов, рассказывают о приверженности молодого и сверхангардного Платонова к русскому психологическому театру Станиславского. Это проявилось в оценках игры актеров, исполняющих роли Рогожина, Мышкина и Настасьи Филипповны:

Рогожин в исполнении г. Волкова должен бы быть еще грубее. Актер забыл, что Рогожин — ненроснувшееся, почти не живущее существо, что разница между ним, деревом, ветром — небольшая.

Мышкин не должен быть жалок: в недрах его души есть знание, что он — великий дух. И в его жизни это должно прорываться и быть видимо (видела же это Настасья Филипповна). Мышкин — царь у Достоевского, а этого никто не заметил в игре актера.

Т. Мрозовская — Настасья Филипповна позабыла, что она Мрозовская, и стала Настасьей Филипповной. Отрекшись от себя, она превратила «игру», театр в оживающую по воле артиста действительность⁷⁹.

О том, чего фундаментально недостает «взрослому» театру и «взрослым» актерам, Платонов выскажется в статье «Знамена грядущего»:

Играют дети бесконечно хорошо, гораздо лучше больших людей, это надо открыто признать.

Главная сущность детского театра — чудесность, светлое обаяние сказочной, далекой жизни и совершенное преображение детей в героев золотой сказки.

В театре же старых людей всегда много мертвых действительных вещей, настоящей, наглядной, твердой жизни, которой в нашем детском, солнечном, смеющемся мире по правде нет.

Дети — неполные сосуды, и потому туда может влиться многое из этого мира. Дети не имеют строгого, твердого своего лица, и потому они легко и радостно преобразуются во многие лики.

И те девочки, которые играли в сказке Андерсена принцесс Розу и Маргариту, на самом деле были принцессами — в этом им верили все, а сами они больше всех.

Как живые пламенные знамена грядущего трепетали дети в восторге игры на сцене. И тайный стыд охватывал всех больших: почему мы такие плохие и ничтожные, а наши дети — такие радостные и вольные.

Большие — только предтечи, а дети — спасители вселенной⁸⁰.

Театральность Сони Мандровой («Чевенгур»), Лиды Вежличевой («Технический роман») написана с оглядкой и воспоминаниями о театральной жизни Воронежа начала 1920-х гг. Интеллектуал Геннадий в «Строителях страны» (прототипом образа стала фигура Жоржа Малюченко) высказывается не только о репертуаре советских театров, но и откликается в 1927 г. на развернувшуюся борьбу в театральной жизни (в частности, вокруг постановки «Дней Турбиных» осени 1926 г. в МХТ):

Наша эпоха... страшно нуждается в двух талантах: типа Мольера и Салтыкова-Щедрина. Но замечательно то, если бы они появились, то современного Мольера никогда бы на сцене не поставили, а Щедрина не напечатали...⁸¹

Конспективно мы остановились только на воронежском периоде. Далее Платонов постоянно будет высказываться в художественных произведениях и литературно-критических статьях о текущей театральной и кинематографической жизни: фильмах Эйзенштейна («Надлежащие мероприятия», 1927; «Машинист» (1930); о звуковом кино и стихотворной пьесе А. Безыменского («Великая Глухая»); о постановках пьес Н. Погодина («14 Красных избушек»); о фильме «Пышка» («Счастливая Москва») и т. д. Эти связи придется восстанавливать методом реального комментария, и здесь открывается огромное пространство для работы по драматургическому и киносценарному наследию Платонова.

¹ *Московская Д.* Динамика текста пьесы А. Платонова «Высокое напряжение»: к проблеме выбора основного текста // Текстологический временник. Русская литература XX века: вопросы текстологии и источниковедения. М., 2009. С. 356.

² *Падерина Е. К.* творческой истории «Игроков» Гоголя: история текста и поэтика. М., 2009. С. 20.

³ См.: Руководящие постановления по кино. М., 1929.

⁴ См.: *Пиотровский А.* Художественные течения в советском кино. Л., 1930.

⁵ См. обстоятельный обзор в статье А. Сахарова «Советская кино-литература» (Советское кино. 1935. № 2. С. 76–80).

⁶ См.: Архив А.П. Платонова. М., 2009. С. 482–490.

⁷ См.: *Перцов В.* Литература и кино // Советское кино. 1927. № 5–6. С. 10.

⁸ Хранится в фонде Платонова (ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 60).

⁹ ОР ИМЛИ, ф. 155, оп. 1, ед. хр. 379, л. 16, 18.

¹⁰ На кинофабриках // РАБИС. 1930. № 13. С. 8.

- ¹¹ Подробно см.: *Корниенко Н.* Киносценарии в творческой истории «Котлована» // *Платонов А.* Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 323–363.
- ¹² *Платонов А.* Фабрика литературы: литературная критика, публицистика. М., 2011. С. 583.
- ¹³ Навязанное соавторство. На московском собрании сценаристов // Советское искусство. 1933. 2 февр.; см. также: *Шкловский В.* «Чернь и барак» // Красная газета. Веч. вып. 1933. 4 февр. Материалы подготовки совещания сценаристов были собраны Всероскомдрамом, инициировавшим эту дискуссию; см.: РГАЛИ, ф. 631, оп. 2, ед. хр. 2.
- ¹⁴ РГАЛИ, ф. 631, оп. 2, ед. хр. 2, л. 60.
- ¹⁵ Там же. Л. 118.
- ¹⁶ Кино. 1933. 4 марта.
- ¹⁷ Резолюция актива кинодраматургов от 2 августа 1933 г. // РГАЛИ, ф. 631, оп. 2, ед. хр. 2, л. 114.
- ¹⁸ См.: Литературная газета. 1933. 29 сент. С. 4.
- ¹⁹ К итогам Всесоюзного совещания по тематическому плану // Искусство кино. 1936. № 1. С. 6.
- ²⁰ *Кржижановский Г.* За чистоту реалистического искусства // Там же. 1936. № 2. С. 16.
- ²¹ *Юков К.* К проблеме сценарного образа // Там же. 1936. № 5. С. 32.
- ²² См.: РГАЛИ, ф. 631, оп. 2, ед. хр. 442.
- ²³ *Платонов А.* Записные книжки. Материалы к биографии. М., 1999. С. 152, 384.
- ²⁴ Архив А.П. Платонова. С. 525.
- ²⁵ План юбилейного года // Искусство кино. 1936. № 7. С. 14.
- ²⁶ Создайте кинофильмы о транспорте // Гудок. 1935. 20 дек. С. 4.
- ²⁷ Сохранилась машинопись сценария с правкой Платонова, направленной на перевод драматургического текста в прозаический (см.: РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 94).
- ²⁸ См.: РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 15, л. 46.
- ²⁹ Опуubl.; см.: Андрей Платонов: воспоминания современников: материалы к биографии. М., 1994. С. 455–457.
- ³⁰ См.: Незавершенный заводской сценарий / публикация *А. Гузиной* // Архив А.П. Платонова. С. 147–177.
- ³¹ Первая редакция пьесы «Высокое напряжение»: «Объявление о смерти» / статья и публикация *Д. Московской* // Там же. С. 189.
- ³² РГАЛИ, ф. 2498, оп. 1, ед. хр. 26, л. 41.
- ³³ Опуubl.; см.: Архив А.П. Платонова. С. 39–51.
- ³⁴ Против извращения классово-линейной линии в деревне! Как надо и как не надо проводить закон о сельхозналоге. Из речи М. Калинина // Крестьянская газета. 1928. 2 окт. С. 1. Рабочая газета. 1928. 27 сент. С. 1.
- ³⁵ См.: *Позняков С.* Наше «достижение» // Рабочая газета. 1928. 23 сент. С. 1.
- ³⁷ *Володин С.* Вокруг журнала «Наши достижения» // Там же. 23 сент. С. 2.
- ³⁸ *Апресянц Л.* Опыт слагается не только из достижений // Там же. 25 сент. С. 2.
- ³⁹ В порядке обсуждения. Мысли рабочих об организации журнала «Наши достижения» // Там же. 30 сент. С. 5.
- ⁴⁰ В порядке обсуждения. Какой же нам нужен журнал? // Там же. 3 окт. С. 5.
- ⁴¹ *Горький М.* Собр. соч.: в 30 т. Т. 30. М., 1956. С. 102. Впервые опуubl.: Красное знамя (Владивосток). 1928. 28 сент.
- ⁴² Вокруг журнала «Наши достижения» // Рабочая газета. 1928. 9 окт. С. 5.
- ⁴³ Журнал «Наши достижения» упоминается в фельетоне С. Жука «Роман про нежного губернатора», опубликованном в «Рабочей газете» 12 октября (с. 4).
- ⁴⁴ *Горький М.* Собр. соч. Т. 30. С. 104.
- ⁴⁵ Вокруг журнала «Наши достижения». Какой же журнал нам нужен? // Рабочая газета. 1928. 13 окт. С. 5.

- ⁴⁶ Вокруг журнала «Наши достижения». Подведем итоги дискуссии // Там же. 17 окт. С. 5.
- ⁴⁷ *Пильняк Б.* Мне выпала горькая слава... Письма. 1915–1937. М., 2002. С. 329.
- ⁴⁸ Там же. Комментарии Б.Б. и К.Б. Андроникашвили-Пильняк.
- ⁴⁹ См.: Андрей Платонов: воспоминания современников. С. 294–295.
- ⁵⁰ См.: *Пильняк Б.* Письма: в 2 т. Т. 2. М., 2010. С. 379.
- ⁵¹ Первая редакция повести «Впрок» / статья и публикация *Н. Умрюхиной* // Архив А.П. Платонова. С. 83.
- ⁵² См.: Гудок. 1935. 18 авг. С. 1.
- ⁵³ РГАЛИ, ф. 631, оп. 15, ед. хр. 78, л. 1, л. 4.
- ⁵⁴ Прием работников железнодорожного транспорта в Кремле // Гудок. 1935. 2 авг. С. 1; Люди великой чести. М., 1935. С. 7–9.
- ⁵⁵ РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 15, л. 19.
- ⁵⁶ ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 295, л. 18–23, 34.
- ⁵⁷ ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 130.
- ⁵⁸ См.: РГАЛИ, ф. 622, оп. 1, ед. хр. 12.
- ⁵⁹ РГАЛИ, ф. 602, оп. 1, ед. хр. 1405, л. 7.
- ⁶⁰ *Платонов А.* Фро. Автограф // ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 129, л. 10.
- ⁶¹ РГАЛИ, ф. 602, оп. 1, ед. хр. 1405, л. 7, л. 22.
- ⁶² См.: Протоколы Оргбюро эстрады // РГАЛИ, ф. 631, оп. 2, ед. хр. 174; Стенограмма совещания по вопросам эстрадной драматургии // Там же. Ед. хр. 176, л. 54.
- ⁶³ См.: Новогодние подарки стахановцам // Гудок. 1935. 31 дек. С. 4.
- ⁶⁴ См.: Список певцов, сказочников, сказителей // РГАЛИ, ф. 1521, он. 1, ед. хр. 37.
- ⁶⁵ См.: Гудок. 1935. 20 марта.
- ⁶⁶ Гудок. 1935. 7 нояб. С. 3.
- ⁶⁷ Архив А.П. Платонова. С. 531.
- ⁶⁸ О формализме и натурализме в литературе // Литературная газета. 1936. 15 марта. С. 3.
- ⁶⁹ ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 297, л. А.
- ⁷⁰ Там же. Л. 9, 21.
- ⁷¹ Сценарий датируется условно второй половиной 1930-х гг. Не исключено, что он предшествует не только «Воодушевлению», но и «Фро».
- ⁷² ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 295, л. 1.
- ⁷³ *Платонов А.* Записные книжки. С. 179.
- ⁷⁴ См.: *Черемухин М.* Роль композитора в кино // Советское кино. 1935. № 11. С. 50–52; *Он же.* Музыка звукового кино. М., 1939.
- ⁷⁵ *Платонов А.* Воодушевление / публикация М. Немцова и Д. Кудри // Здесь и теперь. 1993. № 1. С. 170–172.
- ⁷⁶ Там же. С. 174. Далее цитируется по данному источнику с указанием страниц в тексте статьи.
- ⁷⁷ Андрей Платонов: воспоминания современников: материалы к биографии. С. 400.
- ⁷⁸ *Платонов А.* Сочинения. Т. 1. Кн. 2. М., 2004. С. 328, 359–359, 384.
- ⁷⁹ Там же. С. 46.
- ⁸⁰ Там же. С. 124.
- ⁸¹ ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 14, л. 31.

III. АРХИВ

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

Все публикуемые в настоящем издании автографы даются методом динамической транскрипции. При подготовке публикаций использовались следующие условные обозначения:

1. Текст, не подвергшийся правке, набирается прямым простым шрифтом. Этот шрифт является основным в полиграфическом наборе транскрипции: им набирается основная (большая) часть текста, на его фоне оформляются все текстовые выделения.

2. *Зачеркнутый текст* набирается светлым курсивом той же гарнитуры и заключается в прямые скобки []. Варианты, оказавшиеся в пределах сокращаемого фрагмента, в случае возможного определения их границ, разделяются косой линией / или даются в курсивных скобках [].

3. **Вписанный текст первого слоя рукописной правки** набирается полужирным шрифтом: слова, вписанные над или под строкой, дописанные на полях. Точно так же выделяются слова, образованные в результате прямых исправлений в тексте, без вычеркиваний и вставок (переправленные слова). При этом первоначальная форма слова обозначается курсивом и заключается в прямые скобки []. Применение сочетания прямого шрифта и курсива (в вычеркнутом тексте) и, соответственно, прямого и полужирного — во вставленном позволяет наряду с движением текста передать и способ осуществления правки (изменение флексии, присоединение префикса и т. п.).

4. **Вычеркнутая вставка первого слоя рукописной правки** набирается полужирным курсивом и заключается в прямые скобки.

5. **Текст второго слоя правки**, выполненный с изменением орудия письма (например, чернилами), набирается полужирным шрифтом другой гарнитуры («**Arial**»).

6. **Вычеркнутая вставка второго слоя рукописной правки** набирается полужирным курсивом другой гарнитуры и заключается в прямые скобки [**Arial**].

7. Помета <sic> применяется в тех случаях, когда необходимо подтвердить, что данное в транскрипции написание точно соответствует рукописному тексту, — будь то явные описки, пропуски или устойчивые авторские написания некоторых слов.

Не отмечаются формы написаний, передающие особенности речи персонажей.

8. В публикуемых текстах сохраняется авторская пунктуация и используемые Платоновым старые и устойчивые формы написания без сопровождения их пометой <sic>.

Вместо апострофа в соответствующих случаях вводится ь.

9. Не отмечаются описки, исправленные непосредственно в самих словах, где они были сделаны, — без вычеркиваний и вставок (переправленные слова).

10. Обозначение непрочитанных фрагментов (как правило, несколько начальных букв недописанного и вычеркнутого автором слова), как и любая конъектура, дается курсивом в сочетании с другими знаками: <nrзб>; [<nrзб>]; [<nrзб>]. Если же непрочитаемый участок текста составляет целое слово (и более), то в условное обозначение такого фрагмента

вводится указание его величины: <1 слово нрзб>. Если не поддается прочтению цифра, применяется следующее обозначение <1 цифра нрзб>.

11. Другие знаки (внесение в текст абзацного отступа (Z), подчеркнутые слова, слова, отмеченные знаком ударения) точно соответствуют знакам автографа.

12. Номер очередного листа — по авторской нумерации — указывается справа перед текстом, расположенным на листе. Переход с одного листа на другой обозначается в тексте двумя прямыми линиями ||.

13. Авторские пометы на полях приводятся в постраничных сносках и обозначаются цифрой — ¹. Таким же образом описываются реалии текста, не выраженные графическими средствами транскрипции: авторский знак перестановки слов, характер разбивки текста, изменение орудия письма (цвет карандаша, чернил), пропуск слова и др.

14. Текст на вставных листах вводится отдельным текстовым блоком (в разрез корпуса текста основного листа) и заключается в рамку. Использование нешрифтового способа выделения текста позволяет сохранить здесь в качестве основного простой шрифт.

15. Несохранившиеся фрагменты автографа приводятся по машинописным источникам и заключаются в пунктирную рамку.

16. Дополнительно к вышеуказанным иногда вводятся специальные обозначения, описывающие особенности автографа; они оговариваются в преамбулах к публикациям.

УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ И СОКРАЩЕНИЯ

АРХИВОХРАНИЛИЩА

ОР ИМЛИ — Отдел рукописей Института мировой литературы (Москва).

РГАЛИ — Российский Государственный архив литературы и искусства (Москва).

РО ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Санкт-Петербург).

ПЕЧАТНЫЕ И АРХИВНЫЕ ИСТОЧНИКИ

Архив, 2009 — Архив А.П. Платонова. Кн. 1. М., 2009.

Воспоминания — Андрей Платонов: воспоминания современников: материалы к биографии / сост., подготовка текста и комментарии Н. Корниенко и Е. Шубиной. М., 1994.

Записные книжки — Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии / сост., подготовка текста, предисловие и примечания Н. Корниенко. М., 2000.

Корниенко, 1993 — Корниенко Н. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. М., 1993.

Страна философов, 2000, 2003, 2005 — «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4–6. М., 2000–2005.

ЕПИФАНСКИЕ ШЛЮЗЫ

Либретто

Публикация Е. Роженцевой

В фонде А.П. Платонова ОР ИМЛИ хранятся два источника либретто «Епифанские шлюзы»: белой автограф, который выполнен карандашом на бумаге разного формата и качества и не имеет окончания, и машинопись с авторской правкой. Запись Платонова на первом листе машинописи указывает, что с этого экземпляра, вероятно, были сделаны еще две копии.

Либретто датируется условно 1928–1929 гг.

В 1927 г. в Тамбове Платонов закончил повесть «Епифанские шлюзы», которая была опубликована в том же году в журнале «Молодая гвардия» (№ 6) и в сборнике «Епифанские шлюзы». Спустя некоторое время, писатель начинает работать над сценарием по этому произведению.

Название киносценария «Епифанские шлюзы» встречается в планах Московской кинофабрики Совкино на 1929 и 1930 гг. (См.: *Корниенко, 1993. С. 140*). К этому времени уже был написан сценарий по рассказу «Песчаная учительница». Вероятно, именно об этих двух киносценариях Платонов упоминает в письме к жене летом 1928 г.: «Теперь у Тотки, после двух картин, будет маленький “капитал” на его воспитание» (*Архив, 2009. С. 494*).

Либретто «Епифанские шлюзы» было создано Платоновым для немого кино на закате этой начальной стадии кинематографа. Он многое знает о «кинематографической» мастерской, следит за современной ему индустрией кино и использует технические достижения «великого немого». В либретто (особенно в первой его половине) тщательно прописаны постановочные моменты. Писатель следит за работой камеры: постоянно меняется план съемки (далекий / близкий / близкий сзади и т. д.), изменяется точка зрения: «Съемка идет как бы с движущейся кареты — глазами пассажира в ней» и др. Часто сценарист визуальными средствами воссоздает ритм человеческой жизни, задаваемый природными явлениями: «...ритм ветра на траве надо показать как можно явственней и обширней...» Для «изображения» звука Платонов предлагает использовать два приема. Во-первых, прием затухания экрана: «В долгую тишину природы начинает вмешиваться посторонний, чередующийся звук. Сначала он дается еле заметным вздрагиванием листвы на ближних к плану деревьях и слабым затуханием экрана; затем (аппарат все время движется по дороге) звук становится резче: деревья подрагивают сильнее и мгновенное затухание экрана дается чаще». Во-вторых, цветовой эффект, созданный при помощи тонирования кадров. В сноске к описанию колокольного звона Платонов поясняет: «Эту часть, как и некоторые другие, желательно бы тонировать, но можно (малиновый звон) сделать и оптически».

Помимо ручной раскраски позитивной копии (например, красный флаг в кульминационной сцене «Броненосца “Потемкина”» С. Эйзенштейна), с конца 1900-х до середины

1920-х гг. использовалось вирирование (химический процесс, при котором в фильмокопии черное и оттенки серого превращаются в оттенки какого-либо цвета) и тонирование (равномерная окраска копии в какой-либо цвет, в результате чего белое и светло-серое превращаются в оттенки этого цвета) различных сцен в разные цвета. Вирирование и тонирование иногда совмещались в одном фрагменте, и тогда он оказывался двухцветным. В 1900-х гг. начались также эксперименты с полноценным цветом в кино. Сложные эксперименты позволили снять первые полнометражные цветные игровые фильмы в 1922 г. Вероятно, такие опыты Платонов имеет в виду, говоря об «оптическом» цвете.

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ.

ЛИБРЕТТО

[ЕПИФАНСКИЕ ШЛЮЗЫ.]

Созданье царств[a]¹

Действ. лица:

1. Инж. Вильям Перри.
2. Негоциант.
3. Десятники.
4. Бертран Перри.
5. Мери.
6. Старик Перри.
7. Петр.
8. Немецкие инженеры: Берген, Форх и еще 3-ое.
9. Генерал Трузсон.
10. Техник Цицкевский.
11. Пахарь.
12. Странник-богомolec.
13. Ямщик.
14. Крестьяне-рабочие.
15. Природа.
16. Бурмистр Протасьев.
17. Стражники.
18. Григорий Салтыков.
19. Собака Илюшка.
20. Дьяк Пыточного приказа.
21. Палач.
22. Мих. Прозоровский.
23. Прочие персонажи.

¹ Новое название и список действующих лиц вписаны карандашом. Правка в тексте выполнена также карандашом.

I.

Глубина «азиатского» континента. С высокой точки дается общий ландшафт древней (Петровские времена) России: реки, одетые в уют лесов, редкие степные земледельческие прогалины с деревушками. Реки текут, деревья шевелятся от ветра, вся девственность природы живым лицом открыта небу. Аппарат берет с нескольких точек всю заунывность, широту и влекущую мощь русской природы. Человека нигде не видно: только две-три дальние деревушки. Постепенно ландшафт уточняется и берется в более близкий план. Видны пустые дороги: очень широко расставленные колеи (раньше телеги были шире, чем теперь), две-три дорожные часовенки при дороге, колодезный сруб и над ним натянутая ветлом ветла.

Весь этот эпизод дается в медленном, равномерном ритме ветра, текущих рек, пространств и безлюдия. В последние кадры эпизода берется дорога; она делается все более развезженной и растоптанной, в нее впадает еще несколько дорог. Большая песчаная дорога идет в гору. По сторонам сосновый лес. В долгую тишину природы начинает вмешиваться посторонний, чередующийся звук. Сначала он дается еле заметным вздрагиванием листвы на ближних к плану деревьях и слабым затуханием экрана; затем (аппарат все время движется по дороге) звук становится резче: деревья подрагивают сильнее и мгновенное затухание экрана дается чаще.

Громадный человек в старорусской свитке подрубает строевое дерево. Он спрехвала, но равномерно и надежно бьет топором дерево в глубь его тела. Дерево медленно клонится, человек глядит вверх и отходит в сторону. Дерево начинает падать, но с остановками (то есть иногда приостанавливается на миг, как бы томясь и раздумывая), затем сразу рушится: в экране тьма; тьма проясняется — дерево лежит погубленным, человек с топором подрубает уже другое дерево.

Высокая точка съемки. Дорога спускается в долину реки; поворот дороги: сразу открывается устье реки Воронеж, впадающей в Дон (не обязательно требуется снимать именно реку Воронеж).

Площадь вырубленных лесов. Работы по постройке шлюза: двести—триста подневольных рабочих заняты плотничными и земляными работами и откачкой воды из котлованов, деревянными громоздкими насосами, прочими древними водоподъемниками и просто вывозкой воды бочками. Земляные работы ведутся сквозными карьерами, каруселями. [*я дам потом схемы*]. *Показать детали искусной плотничной работы. Важно подчеркнуть общую хорошую организацию работ, умелость рабочих, хотя машин почти нет. Самый показ работ должен разубедить всех, кто думает, что раньше работать не умели.* Именно: земляные работы ведутся [*сквозным карьером*] так, земля передается из рук в руки в корзинах, а рабочие, передающие землю, стоят на месте; затем пустые корзины возвращаются в котлован. По существу, это конвейерный способ, [*— тот самый, которому удивились теперь американские инженеры-консультанты на Днепрострое, но*] изобретенный в России лет 300—400 назад. Затем, снять прочность деревянных сооружений, искусство тогдашних плотников, умевших строить с безупречной надежностью. [*Потребуется еще заснять две-три остроумных водоподъемных машины тогдашних времен. Все это очень важно, полезно*

и, вероятно, получится достаточно эффектно. Следует только здесь давать вещи, работы и людей в деталях, в близких планах и в процессах. (Приспособить для съемок можно аналогичную] (**Приспособить для съемок можно «аналогичную»** современную постройку.) Вдали — на Дону — мачты кораблей.

Негоциант (купец) идет по краю площади работ. Он имеет [полу]морской вид.

Деревянный дом полубарачного типа. Кухонные мужики варят обед рабочим артелям в железных и даже деревянных кадках. (Под деревянными кадками тоже огонь). Негоциант входит в дом.

Инженер Вильям Перри пишет письмо на большом плоском столе (вроде нынешних чертежных). Вильяму Перри лет сорок пять, англичанин. Замкнутое, сухое лицо. Два русских десятника молча стоят против него. Негоциант тоже подходит к столу и молча ожидает. Вильям Перри замечает негоцианта.

Дается в экран часть письма В. Перри: [(желательно славянской вязью):] «Сколь разумны чудеса природы, дорогой брат мой Бертран. Сколь обильна сокровенность пространств, то непостижимо самому могучему разумению и нечувственно самому благородному сердцу!»

Негоциант говорит В. Перри. Перри соглашается с ним и продолжает писать.

«Купцы, отправляющиеся в Азов, Кафу и Константинополь, уже починили свои корабли и готовятся к отлучке, а то Танаид может усохнуть и не поднимет грузных кораблей».

Входит третий десятник и озабоченно что-то докладывает Перри. Инженер дает ему из-под стола модель части шлюза (тогда работали не по чертежам, а по моделям-образцам). Десятник понимающе изучает модель. Перри перечитывает свое письмо.

«На устьи<sic> реки Воронеж построен мною двухкамерный шлюз с перемычкой... А сурьезность моей мысли в том, что я хочу тебя, любимый мой Бертран, позвать в Россию. Здесь весьма к инженерам щедры и благосклонны, а царь Петр большой затейщик на инженерные дела. Царь желает создать сплошной водный тракт меж Балтикой и Черным и Каспийским морем, дабы превозмочь обширные пространства континента в Индию, в средиземные царства и в Европу».

Общий ландшафт. Съемка с высокой точки — работ и природы. Вдали уходят мачты кораблей. В. Перри стоит у двери дома и смотрит в цветущий летний туман далекого пространства.

Туман синее, на траве холодеет роса: идет время, наступает вечер. На небо выходит с востока одна звезда. Звезда движется по еще пустому небу.

Вильям <sic> Перри сидит один в своем жилом бревенчатом помещении. Горит лампа на чертежном столе. Перри считает ассигнации, затем медленно укладывает их в малый чемоданчик и замыкает его на два внутренних замка, а потом нервными руками вновь открывает, перекладывает ассигнации, прижимает их пальцами и быстро хлопает крышкой чемодана, словно боясь, что ассигнации исчезнут из чемоданчика.

Весь этот последний эпизод следует дать достаточно близким планом, чтобы видны были ассигнации на столе.

II.

Комната среднего достатка в Старой Англии. Старик-англичанин сидит в кресле и курит. Пепел его трубки горкой лежит на подлокотнике кресла, и все прибавляется. Входит сын — инженер Бертран Перри, тридцатипятилетний человек с проседью. Он одет в дальнюю дорогу. У него несколько растроганное, напряженное лицо. Отец осторожно кладет трубку рядом с горкой пепла и встает навстречу сыну, готовый к разлуке.

— Берт! Сколько мне табаку сжечь придется, пока я увижу тебя.

— Много, отец, много.

Становятся вплотную друг к другу и обнимаются ослабевшими от волнения руками. Показываются руки Бертрана на спине отца и руки отца на спине сына. Расстаются: отец стоит спиной, Бертран, пригибаясь, уходит в дверь, не обернувшись.

Трубка лежит на подлокотнике кресла. Медленный, тихий дым поднимается над трубкой.

Ранний вечер. Порт в Ньюкестле. Склады, краны, прочее оборудование порта. Последние люди из тех, кто провожал последний корабль, — уходят с причальной пристани. Первая звезда восходит над морем на еще пустом небе. Звезда тихо движется. Эпизод со звездой несколько напоминает тот же эпизод над степными равнинами России.

Мачты одинокого, уже далекого корабля продолжают уменьшаться над горизонтом.

На пристани две фигуры, смотрящие в море, вослед кораблю, — отец Бертрана и девушка рядом с ним. Хотя они оба стоят спиной к зрителям, но трубка отца Бертрана видна над его плечом и видно, главным образом, как старик раскурил табак докрасна: до того, что из трубки вылетают искры.

Девушка — невеста уехавшего Бертрана — Мери оборачивается. Мачты корабля, еще только что видневшегося на горизонте, скрылись окончательно. Позади девушки — пустое безнадежное море. Шквальный ветер начинает трепать одежду девушки. Черту морского горизонта начинает стусевывать ночь.

Ночь. Борт корабля. Бертран глядит на родину — на порт и Ньюкестль. В сплошном черном мраке, заполнившем море и сушу, — виден оазис огней Ньюкестля. Этот оазис как бы подвешен в небе, — кажется, что он выше горизонта и должен упасть. Необходимо дать это чувство одиночества, изоляции и невесомости покинутого оазиса человеческой культуры.

Ночь сгущается. От Бертрана остается лишь одна неясная фигура, а затем силуэт. Одновременно все вещи и устройства на борту теряют видимость, лишь резче выступают огни редких керосиновых корабельных фонарей. Эта группа фонарей начинает удаляться от зрителя: вот виден лишь силуэт корабля и десять огней на нем; затем осталось только семь огней, а корабля совсем не видно; наконец, видны лишь две светящиеся точки — и они ослабевают: удаляются.

«Грустнейшая Пальмира»: осенний Петербург — он должен быть показан в перспективе и обязательно со взморьем, с мачтами кораблей и с уже мощными, но хмурыми государственными зданиями Петра. Это в первом эпизоде. В следующем — захватывается только та часть Петербурга, которая обращена к России, к равнинам, в глубину сухого континента. На короткое время из объектива

совсем исчезает юго-восточная часть Петербурга и держится только ландшафт России с далекой деревенькой и каким-то странником на сельском пути.

Причальная пристань в Петербурге. По сходням медленно, озирая незнакомый город, идет Бертран Перри. На пристани стоят два чиновника: представитель русской Наук-Коллегии (будущая Академия Наук) и резидент (консул) английского короля. Они встречают Бертрана Перри. Они пожимают ему руку. Последним сходит с корабля капитан и прощается с Бертраном.

Бертран, английский консул и представитель Петра подходят к карете, садятся в нее, карета трогается.

Карета удаляется по открытой дороге: собственно Петербург расположен несколько дальше — его сооружения стоят вдали от причала. Карета уменьшается.

«Государь имеет самоличное наблюдение за движением прожекта по коммутации рек Дона с Окою — через Иван-озеро, реку Шать и реку Упу».

Кабинет Петра. Царь сидит при свечах за чертежными планшетами. Лицо его тоньше и напряженней, чем обычно представляют. На стене висит большая карта Европейской России в тогдашних границах. Толстыми синими жилами на ней нарисованы главнейшие реки. Ясно видно, что все эти реки имеют свои истоки в середине страны и затем разбегаются в противоположные друг другу стороны¹. Петр глядит на карту. Подходит к ней и чертит красным карандашом линию канала, соединяющего Дон с Окою. Отходит и пьет квас из кувшина, не сводя глаз с карты. Садится и рассеянно бродит карандашом по лежащему перед ним планшету. Затем, не вставая с места, срывает карту со стены и кладет ее себе на стол. Карта большая, свечи на столе мешают ей целиком разложиться. Петр тушит три свечи и кидает их совсем с подсвечниками под стол. Остается одна горящая свеча. Петр берет ее в руку и подносит близко к карте и своему лицу. Свеча освещает его оживившееся лицо и пламя свечи то пригибается, то выпрямляется, следуя за дыханием Петра. Петр что-то пишет и проводит отдельные черты на карте. Потом сразу и резко делает явную большую окружность посередине карты и посередине страны. Пламя свечи обрывается от вздоха и тухнет. Неполная тьма — серый прямоугольник окна тускло освещает силуэт поднявшегося на ноги Петра. Входит служитель со свечой. Петр берет у него свечу из рук. Служитель уходит. Поставив свежую свечу на стол, Петр прикрепляет карту России к стене: гвозди с большими шляпками он вдавливая прямо большим пальцем правой руки. Укрепив карту, Петр берет со стола свечу и смотрит на карту. Он водит свечу у карты. Свеча освещает его подпись: — на месте Петербурга написано крупными острыми [полуславянскими] [полулатинскими] буквами (почерком и стилем Петра):

«Все реки империи нашей в одно водяное тело сплотить должно, дабы водными путями превозмочь погибельный континент и тем помощь из державы ресурсами подавать скудным и опасным нашим рубежам».

Свеча в руке Петра переходит к середине карты: там — линии и секторы, но все покрывает круговая сомкнутая четкая черта, пересекающая все реки, приблизительно поперек их верховий.

Все последние эпизоды, понятно, надо дать близкими планами.

¹ Над словом запись карандашом: — концентрически.

Петр гладит карту большой дружелюбной рукой и задувает свечу в левой руке. Прямоугольник окна светит отчетливей, чем прежде. Петра видно довольно хорошо. Он бродит по комнате, потягивается, харкает, подходит к окну и смотрит на Петербург в окне. В Петербурге почти утро. Мимо окна, снаружи, раза два-три медленно проносит алебарду дворцовый стражник: видна лишь верхняя часть алебарды.

Петр свертывает в трубку планшет, надевает морскую шинель, шапку и выходит.

Большая комната, чистый, большой и тоскливый покой. Серый свет раннего утра. Редкая мебель. На широком низком диване спит, завернувшись в морскую шинель, человек. Левая рука его свесилась почти до полу, лица не видно — оно обращено к стене. Очень тихо, прохладно и пусто.

Петр идет по утренней улице Петербурга. По дороге идут на работу группами каменщики, плотники и портовые рабочие. Едут подводы с досками, сваями, гранитными плитами и прочим строительным материалом. У Петра под мышкой свиток чертежей. Он быстро идет, внимательно наблюдает встречающихся рабочих. Никто его не узнает¹.

Та же большая пустынная комната — полузала, где спит человек в шинели на низком диване.

Ручка двери шевелится. Дверь тихо открывается. Входит Петр. Он подходит к спящему человеку, осторожно берет его свесившуюся руку и кладет ее спящему на грудь. Спящий сразу подымается и садится. Он ничего не понимает и смотрит одичало-тоскливыми глазами на Петра. Это Бертран Перри.

Петр и Бертран в той же комнате сидят за столом и рассматривают планшет. Бертран в одной шинели, одетой поверх белья и босой.

Зала в Наук-Коллегии. Должно начаться заседание. Среди десятерых присутствующих пятеро немецких инженеров: Форх, Берген (далее действующие) и другие трое. Два писца. Пожилой генерал Трузсон и техник капитан Цицкевский. Входят Петр и Бертран. Присутствующие встают для поклона. Садятся. Генерал Трузсон подходит к карте, прикрепленной к стене.

Изыскательские документы оказались добропорядочными и составлены знающими людьми: французским инженером генерал-майором Трузсоном и польским техником — капитаном Цицкевским.

Трузсон докладывает у карты на стене. В стене появляется провал в Россию. Видна в перспективе бедная равнина и речка. На более близком плане в фаэтоне, запряженном в тройку лошадей, сидят Трузсон и Цицкевский; Трузсон глядит в подзорную трубу.

Дается близким планом то, что он видит в трубу: четыре мужика в штанах идут с шестью по болоту. На сухом берегу стоит группа крестьян и наблюдает за четырьмя мерщиками.

— Воду межут. — А чего межут — где гусаку вброд, там кораблю не плыть!

Один мерщик слышит и оборачивается:

— За нами генерал в трубу глядит, а то бы мы чохом сказали, сколько тут сажён!

¹ Рядом с абзацем на полях запись карандашом: Звуки шагов Петра.

Трузсон опускает трубу. Фаэтон отъезжает. Мерщики сейчас же бросают работу и выходят из воды на сушь к крестьянам. Одна баба с хитрым подозрением пытается мерщиков:

— Либо мужиков гать долбить замордуют!

Мерщики выжимают штаны сверху вниз: по стволу ноги.

— Снизу думай: царь море сюда будет пушать.

Баба озадаченно горюет.

Заседание в Наук-Коллегии продолжается. Трузсон говорит у карты на стене. Петр беседует с Бертраном, видимо, не придавая значения словам Трузсона. Петр встает, обращается к замолкшему Трузсону.

— Спасибо, генерал, за твои водяные расчеты: они малого веса, поскольку и против природы допустимо итти!

Петр прощается с Бертраном. Берет его за руку и смотрит на него почти с завистью.

Кругом стоят участники заседания.

Та же большая скучная комната, в которой спал Бертран. Пять немецких инженеро-в и сам Бертран укладываются в дорогу. Несколько чемоданов и баул. Берген (самый молодой из немцев) пишет письмо на подоконнике и скрыто плачет над ним. Форх сидит осовелый на своем готовом чемодане. Все поворачивают головы к двери. Дверь резко трясется. Бертран подходит к двери и открывает ее. Появляется гонец из Почт-Приказа. Он спрашивает. Два немца указывают ему на Бертрана. Гонец выбрасывает вперед ногу и почтительно передает Перри пакет за пятью печатями.

— Сударь соизвольте принять посыл из аглицкой державы.

Бертран вскрывает пакет и читает.

Часть содержания письма:

«...И жалкий разум мой был напряжен, чтобы поймать твой милый образ, который так скорбно обожало мое сердце».

«...Ты помнишь ли, мой славный Берт, Томаса Рейса? Вот он и стал моим супругом».

Немцы настороженно следят за Бертраном. Бертран быстро глядит в окно и как бы ищет помощи глазами на столе. Его рот сжимает трубку до синевы губ; губы постепенно взмокают тонкой кровью из лопнувших десен.

Немцы молча приподымаются по направлению к Бертрану. Бертран освобождает трубку во рту от впившихся в нее зубов и возвращается к сдавленному спокойствию.

Трубку Бертран кладет на стол — на мундштуке заметны следы его зубов.

— Кончено, друзья...

Немцы — Форх и Берген — берут Бертрана за руки и спрашивают: что кончилось?

Бертран уже улыбается.

— Кровь кончилась, а десны зарастут. Давайте ехать в Елифань!

III.

Ближкий план: худая изящная береза; скорбящая певучая осина. Несильный ветер ранней осени колеблет эти два дерева. Деревья постепенно отодвигаются

на задний план. Небольшой северорусский ландшафт со скромной и уютной растительностью. Близ деревьев пролегает дорожный тракт [*— ближе к левому углу экрана (считая от зрителя)*]. На тракте оседающая пыль промчавшихся экипажей, а самих экипажей уже нет.

Тот же ландшафт с другой, более общей точки зрения. Береза и осина, что были у дороги, теперь еле различимы вдали.

На заднем плане виден поворот дороги на косогор. По косогору шагом едут три кареты. Над ними облака позднего лета. В стороне деревенька с деревянной церковушкой и одинокий пахарь боронит свой озимый клин, а вслед ему бредут по пашне грачи.

Видно, как остановились кареты на косогоре. Близким планом дается одна карета и вышедший из нее Бертран Перри. Карета стоит, лошади мочатся. Бертран глядит в подзорную трубу на пахаря.

Близким планом — пахарь: пожилой крестьянин молча шагает рядом с лошастью. Он на мгновение посмотрел в сторону трех карет — и лицо его не обнаружило никакого любопытства. С огорчением, скрытым за равнодушием лица, он чмокает на лошадь и проходит.

Пауза: пустой, уходящий в глубину пространства тракт. Скучные, малоценные окрестности: перелески, овраги и дальние деревеньки, дымящиеся печным дымом. Странник-богомалец сидит у дороги и ест хлеб, обмакая его в кружку с водой.

Придорожные деревья: ветер заунывно зачесывает листья веток, так что видна исподняя беловатая сторона листьев. Обширное луговое угодье: ветер волнами гнет траву. Этот ритм ветра на траве надо показать как можно явственней и обширней (под большим пустым воздухом).

Над лугами поймы, на высоком месте стоит деревянный храм. Фигура человека на колокольне мерно покачивается, ударяя в главный колокол, — в такт ветру, волнующимся листьям деревьев и большим кругам бегущего воздуха по траве.

В низине, по мочежинам лугов едут три кареты (далекий план).

Близкий план: лошадиные ноги, обутые в лапти и обмотки, ступающие по взбученной водою торфянистой почве.

Сзади (близкий план): отъезжающая последняя карета, следы больших лаптей, словно прошла толпа крестьян, а не лошади.

Ночь. Новолуние. Туман лунного света, более легкий, чем воздух, превратил обширную землю в сновидение. Съемка идет как бы с движущейся кареты — глазами пассажира в ней. Видны далекие холмы рощи, белеющие пески и вместе с тем в предметах и ландшафтах есть наваждение расстояний, неясность границ и легкость бесследного исчезновения. Придорожный хутор, например, делается видимым уже когда кареты непосредственно проезжают мимо его хат, и враз исчезает в лунном непрозрачном свете, после минования его путешественниками.

Озеро. Группа голых людей стоит по живот в воде (расстояние от карет, примерно, 60–80 метров). Люди крестятся на луну и затем все вместе окунаются в воду. Вдали — черный горизонт земли.

Угол съемки горизонта поворачивается: на новом горизонте полоса утренней зари. Придорожная деревенька. Утро. Три кареты стоят у трактира. На трактире вывеска:

«Посольский гостиничный двор с горницами, чаем и приютом скоту».

Бертран, стоя пьет квашонку из корчажки. Немцы, ямщики и три стражника также потчуются.

Рядом с трактиром другая хата — тоже с самодельной вывеской: при трактах всегда существовала целая серия придорожных учреждений.

«Лечу коний почечуй, гоню прочь змея из кишок».

В свете зари — башни еще далекого города Москвы.

Ямщик передней кареты забрался на облучок, зевает на Москву и крестит рот рукой, на запястье которой навешен кнут. К нему сбоку подсаживается жующий стражник и отпускает послабее пояс, впившийся в насыщенный пищей живот.

Москва: стены и башни Кремля. Василий Блаженный. Колокольный звон у Василия Блаженного*. [*Передача протяжного звука большого колокола достигается так: башенки храма как бы начинают излучать тягучий синий свет — и воздух вокруг синее и лилое; передача малых колоколов — подголосков большого — идет по способу «малинового звона», то есть купола храма излучают малиновый трепещущий свет — и воздух окрест тоже розовеет на время; сине-лиловый и малиновый цвета чередуются сообразно тактам колокольной музыки. Этот такт очень важен: он должен быть точен по времени смены одного света другим и по степени напряжения и затухания (игры) одного цвета, дабы это действительно получалась зрительная колокольная музыка и возможно было безошибочное угадывание колокольного звона зрителем.*]

Череда черных людей медленно входит в устьевые двери храма.

Пыточная башня в стене Кремля. Деталь пыточной башни: железный засов. Железный засов чуть пошевеливается: кто-то изнутри просунул в щель железной оковки тонкий проволочный крючок и пытается им отодвинуть засов.

Съемка с высокой точки: Москва-река, слобода и за ней — дорога в провинциальную Россию. На дороге удаляющееся облачко пыли: только оно, под конец, и остается видимым.

Пространные земли ковыльных степей. Мелкие уютные черты природы северо-запада сменились широтами юго-востока.

Быстро едут три кареты, но едут они прямо по целине: не видно и следа дороги.

Любопытный немец выглядывает из окна кареты, стараясь найти хотя бы колеи дороги. Лошади несутся по сплошному безымянному ковылю. Немец спрашивает у ямщика:

— А где же Посольский тракт?

Ямщик — хитроумное русское двусмысленное лицо — оборачивается к немцу и кнутовищем кругло показывает ему на пространство впереди:

— Так тракт одно направление, а трамбовки тут быть не должно.

В дуге коренного коня передней кареты — среди потемневшей от своей обширности степи, немного ниже черты горизонта — заблестела серебряная небольшая черта, совершенно неестественная среди суши и однообразия континента.

* Эту часть, как и некоторые другие, желательно бы тонировать, но можно (малиновый звон) сделать и оптически. Можно так-же вовсе не подчеркивать.

Ямщик без нужды махнул кнутом и дико свистнул. Лошади взяли в карьер. Немец Карл Берген высунулся из окна кареты. Резкая живая полоса воды блестит вдали, как снег на горе. Ямщик обернулся к немцу, крикнул ему:

— Дон!

— и встал на ноги, несмотря на ход коней карьером.

Берген поворачивает голову назад — ко второй и третьей каретам.

— Танаид!

Из второй кареты высовывается голова Перри. Он машет рукой Бергену. Берген кричит своему ямщику. Ямщик понимает: он сразу осаживает лошадей. Кареты останавливаются среди массивной безводной степи.

Показать величину земли, обширность глухой омертвелой природы и жалобно-маленькие размеры людей и карет среди нее. Это можно сделать, взяв сразу в объектив степь без горизонтов, а группу людей и карет поместив как бы посреди степи, но в отдалении от объектива.

Более близкий план: Перри стоит [*близ*] у кареты и глядит в крутую даль (горизонта степи и здесь не показывать: это увеличивает размеры). Перед ним сухие косные земли, кручи чернозема, грандиозное и девственно-простое сооружение природы.

Перри стоит к зрителю некоторое время спиной, затем оборачивается и с взволнованным угнетенным лицом дает знак переднему ямщику трогать.

Кони схватили и понесли полной мочью.

На месте стоянки остались следы копыт и моча лошадей.

Через сутки, миновав Идовские и Ордобазарные большаки, инженеры царя повернули на малые епифанские столбы и достигли своей новой оседлости.

Проселок в Епифань. На некотором расстоянии, в пониженной долине лежит небольшой старорусский провинциальный город: церкви, медленный дым из печных труб, в бурьяне — в запустении околицы — сидит корова, опершись на передние ноги.

Площадь города Епифани. Казенный желтый дом с вывеской:

Казенное присутствие епифанского бурмистра и порочная хата то-ж.

У присутствия толпа крестьян, нищих, прохожих богомольцев, провинциальных обывателей и прочих простолудинов.

Бурмистр (воевода) **Протасьев** стоит на крыльце присутствия и читает царский указ об открытии работ. Рядом с ним — Перри. Народ слушает указ, как свой смертный приговор, как мобилизацию на войну. Когда читающий воевода жестом руки подчеркивает значение особо важных слов, некоторые люди в ужасе крестятся, а иные слушают со скрытым ожесточением на лице.

Бурмистр заканчивает указ словами:

Помоги нам Господь Бог и все благия силы, что самим невдогад, укрепить державу нашу и извлечь из природы избыток для народа нашего.

Перри один бродит по своему епифанскому покою. На подоконниках больших окон цветочки, в горнице чисто, но потолок по провинциальному низок и душен.

Время под вечер. Через окна видно, как по улице движется пешая и гужевая рабочая сила — движется медленно, поднимая еще более медленную, тоск-

ливую пыль. Пыль медленно оседает в вечерней освещенной пустоте улицы — вослед за прошедшими.

Русская дорога — большак. Вдалеке — пыль над дорогой.

Более близкий план: толпа крестьян идет с котомками. Несколько стражников-проводников сопровождают крестьян, шагая по бровкам дороги.

Большое село на большаке. Несколько сот крестьян, гонимых на государственную работу, сидят посреди широкой улицы. Близким планом даются типы одичалых, [*вырождающихся*] доведенных до вырождения людей той эпохи. Но у многих грустные, а иногда яростные глаза.

Харчевые сумки крестьян-рабочих лежат пустые.

Трое копаются в золе потухшего костра, выскивая редкие обуглившиеся картошки.

Двор местного пожилого земледельца. Хозяин опускает в погреб последний мешок и начинает засыпать дверцу погреба заподлицо с землей. Хозяйка его работает в курятнике: она ловит кур в мешок. Затем несет мешок на чердак и туда выпускает из мешка кур. Девчонка хозяина изо всех сил и без остатка в вымени выдает корову: как только наберется в деревянную чашку немного молока, девочка его выпивает и снова жмет последние капли из вымени, чтобы там ничего не осталось. Хозяин наглухо запирает ворота и глядит сквозь щель на улицу, где стоит худая, оголодавшая толпа.

Другой двор. Хозяин питает стражника — из тех, что гонит людей на работу — говядиной; тот ест ее руками, облизывая затем сало с бороды, для чего забирает концы волос в рот и обсасывает их.

С другой стороны села показывается пыль. Идет новый отряд рабочих-крестьян. Прежде пришедшие рабочие, что сидят посреди улицы, оборачиваются в сторону идущих. На соломенную крышу той хаты, хозяева которой прятали продовольствие, вылезают куры. Одна курица летит с крыши в группу сидящих рабочих. Ее ловят и тут же руками отрывают ей голову и начинают ошипывать перья. Другие двое рабочих полезли за курами на крышу. Остальные с робостью (это подчеркнуть) пошли стучать по хатам. Из хат никто не выходит, ворот не отворяет. Тогда навесы, ворот и огорожи просто снимаются с мест, а в открытые пространства внутрь хозяйств проходят люди, не теряя и тут своей робости.

Внутренность избы. Хозяин и хозяйка пригорюнившись сидят под иконой. Четверо пришлых пьют по очереди молоко из корчажки без хлеба. Тараканы бегут по стене за икону. Один пришлый замечает их, идет к иконам и достает оттуда каравай хлеба. Он режет каравай пополам, половину оставляет себе и товарищам, а другую половину кладет около хозяев на лавку.

Другой двор. Стражник насильно обнимает девушку. Отец девушки стоит возле и время от времени отнимает руки стражника от дочери, но делает это без особой решительности. Во двор входят пятеро крестьян-рабочих. Один из них хватается стражника поперек, приподымает его и отставляет прочь.

Не скоромь девку до венца.

Другой день. Местность работ. Река с заболоченной поймой. Зеркало речной воды покрыто фигурами работающих людей. Сотни рабочих стоят по живот в воде и роют дно реки. Другие рабочие бродят меж берегом и серединой

реки с плетеными корзинами на плечах: в них они относят вырытый грунт на берег.

В фазтоне едет Перри — по береговой нагорной дороге. Фазтон везет пара лошадей. На одной из лошадей сидит верхом воевода Протасьев — он мал и толст, одет в охобень не по нраву царя. Несколько рабочих, таскающих землю из реки, стоят неподалеку от дороги. Они в пиджаках и шапках, но без штанов (полы **пиджаков** все же покрывают срамные места). Они простыли от воды, покрыты жидкой грязью и молчат.

Перри останавливает фазтон. Проверяет грунт, вынесенный из реки, берет с собой в сумочку пробу (немного того же грунта) и проезжает дальше. Въезжает на взгорье. Отсюда видно большое пространство работ: землянки рабочих, дым костров, вереницы подвод и пр.

Близкий план далекого места работ: мужики работают в воде, а несколько баб горюют за них на сухом месте. Работа идет медленно и неохотно.

IV.

Ночь. Карьер для ломки камня. У огромной глыбы стоят Перри и воевода. Воевода указывает Перри на неподъемные камни в карьере. Перри молчит, зная, что камни все же нужно срочно ломать и вывозить.

Перри двинулся дальше. Воевода зашлепал за ним. Они дошли до первых землянок рабочих. Воевода резко обернулся. Из глубины ночи донесся какой-то звук. Оба взгляды валились во тьму. Показался мчащийся мужичонко без шапки. Он с разгону влетел в яму и там притаился. Вслед за ним проскакал всадник с горящим факелом и за ним карета.

Петр выслушивает доклад Перри. Перри говорит всю правду. Петр отвечает ему:

— Скорбь в рундуке разводите, а не тщите пользу отечеству ускорить.

Петр ходит с палкой [ио] между рабочих и сам показывает мужикам и инженерам, как надо работать. Плотничьими работами царь остался недоволен в первую очередь. Петр показывает рубку шпунта для шлюзов:

— Надо рубить в елку, а не в паз.

Народ глядел и молчал: может, дескать, и в елку, только, все равно, шлюзы нам не в пользу, а тебе в утеху.

Петр сердится. Голова его дрожит. Он берет лопату и роет землю, чтобы успокоиться. Но подвергается Салтыков, предлагающий Петру более удобную лопату, и Петр теряет себя: он размахивается и хочет ударить Салтыкова, но — мимо (Салтыков слишком мал ростом). Тогда некий услужливый десятский приподымает Салтыкова, чтобы Петр достал его ударом. Петр бьет теперь удачно. Салтыков валится и терпеливо просит десятского:

— Подыми еще — мне царская рука не больна.

Петр в исступлении хватает Салтыкова, и бросает его в воду. Салтыков от туда ползет — мокрый и грязный — снова к Петру. Но Петр уже улыбается и говорит близким рабочим:

— Нюжли против одного государя живет столько холопов?

Рыжий мужик-рабочий тихо говорит ответ:

— Ежли б каждый был царь, то ни тебе, ни слюзам не бывать.

Петр вслушивается и понимает не враз.

Петр уезжает. Перри и прочие провожают его. Петр грозит кулаком. Все кланяются. Перри хочет приподнять шляпу, но опускает руку обратно. Он поражен сырою, неумною силой царя.

После отъезда царя потянулись дни стройки.

На Иван-Озере, где работами заведывал Карл Берген, началась малярия. Люди валились, их таскают в бараки одною очередью с землей из реки. Работы приостановились. Многие из заграничных мастеров начали тайком готовиться в дорогу. Многие вовсе бежали. Обо всем этом Берген писал Перри. Тогда Перри отдал распоряжение приводить к нему всех иностранцев, пойманных за пределами построек. Приказ свой он скрепил подписью царя:

— Для обеспечения страха.

Наконец, выпал первый снег и работы стали. Народ мерз на каменных карьерах, куда была переведена почти вся рабочая сила с водяных работ. Постепенно растаскивались лесные строительные материалы и разбирались шпунтовые ряды и сваи — на топку костров. К тому же воеводой было перевачено письмо, писанное рабочими на имя царя: это был донос на непорядки на работах.

Перри сам выехал к Иван-Озеру.

Вольные казаки подъезжали к месту работ и народ бежал по ночам на Хопер и Яик; связанных сторожей находили каждую ночь. Перри увидел, что рабочие не выносят тягости труда и распустил народ по деревням, а сам вернулся в Епифань. Он вызвал к себе воеводу, которого он считает виновником многих непорядков. Он в категорической форме приказал, во-первых, к весне доставить нужное количество рабочих рук и, во-вторых, оградить работы от весеннего разлива путем оставления на работах небольших отрядов привычных рабочих. Только при этом условии он обещает воеводе оградить его от гнева царя.

Зима. Епифань под снегом. Останавливались работы. Кончалась насыпка плотин уже при морозах. Чтобы разморозить землю — карьеры, из которых бралась земля, обкладывались дровами и зажигались мощные костры. Потом дымившуюся землю подавали на плотины.

Инженеры проводят вечера вместе. Каждый мечтает о скорейшем возвращении на родину. Перри одинок более других. Неожиданное сообщение: младший из инженеров Петер Форх женился на местной боярышне — Ксении Тарасовне Родионовой. Этим событием и ограничилось счастливое времяпрепровождение иностранцев на Епифани.

Весна. Потекли первые талые воды. С ними пришло солнце и письмо из Англии. В нем Мери писала, что умер первенец и что муж стал чужой. Перри положил письмо за божницу без ответа.

Начавшиеся было работы двигались убийственно медленно: народ собрать было невозможно — воевода ничего не мог предпринять. Целые деревни оказывались пустыми — одни бабы и дети. Народ исчезал в мертвых пространствах.

Перри выехал на работы, проехал все протяжение канала. Канал, вырытый не на всю глубину, был пока сух. В контрольных колодцах также, однако, почти не было воды. Перри доставал руками грунт из контрольных скважин и для

пробы жевал его. Он начал сомневаться в успехе всех работ. Один крестьянин ему говорил: — тут верховодка, большой воды быть не должно; серед лета все колодцы стоят сухими. А плант тому Трузсону мы обманно меряли, чтобы народу не было мучений! Ты погляди сам: по канаве вода должна течь, а у нее дно — супесь, разве ж супесь воду удержит?

Перри задумался. А если лето будет сухое?

Однако, иначе выглядело лицо инженера Бергена: он нашел на Иван-Озере мощный подземный ключ, который, по его предположениям, должен помогать снабжению шлюзовых плёсов водой. Сейчас на Иван-Озере шла постройка особого плота, с которого подземный колодец пробурят глубже и вставят в него широкую чугунную трубу.

С такими мыслями вернулся Перри в Епифань. Тут его ждал новый воевода — Григорий Салтыков, кривой человек новой эпохи. Салтыков был назначен приказом Петра и привез царское письмо на имя Перри.

Старого воеводу, упиравшегося «по старому», стащили с крыльца и его дом занял Салтыков. Перри давались царем диктаторские полномочия: край постройки был объявлен на военном положении. Оставшихся мужиков Салтыков обрядил в подобие солдат. А всех жен убежавших крестьян Салтыков приказал доставить в свое присутствие (пóрочную хату то-ж), где бабам была задана великая порка.

V.

Вся надежда Перри была в Ивано-Озерском ключе. Каналы были готовы принять воду. Перри с нетерпением ждал донесения от Бергена — донесения, которое должно было либо спасти его, либо погубить. Ночами Перри занимался проверкой изыскательных планшетов генерала Трузсона и [Перри]¹ увидел из них, что грунт был мало принят Трузсоном во внимание [и]² — канал рыли по супесчаной почве.

На Иван-Озере в это время производилось бурение подводной скважины для углубления и расширения ее. С напряжением следит Берген за работами. Он всматривается в мутную воду: ожидает притока воды. Бурильная желонка вытаскивает со дна вязкую глину. Но вдруг Берген замечает, что желонка начала таскать песок. Тогда он быстро садится в лодку и подъезжает к месту, где на водомерном столбе отмечен урез воды. Он с ужасом замечает, что уровень воды понизился, берег тоже частично осох. На середине озера показались из-под воды травы, чего не было раньше. На берегу воеет собака Илюшка, кормящаяся из общего котла. Инженер не по-русски перекрестился.

Берген вышел на берег. Он посмотрел на озеро: вода катастрофически убывала — уже на середине озера показались два островка. Солдаты (мужики в приблизительных солдатских мундирах) сгрудились и в страхе смотрели то на Бергена, то на уходящее в землю озеро. Старый крестьянин подошел на оклик Бергена и объяснил по-своему:

— Раз дно просвербил — теперь озеро исчухнет... Озеро не баба — дырявым не живет...

¹ *Правка фиолетовыми чернилами.*

² *Правка фиолетовыми чернилами.*

Берген понял, что бурильная машина прошла слишком глубоко и вонзилась в сухие, жадные пески: туда и уходила вода. Инженер прыгнул в лодку и велел грести к машине. Он остановил работу и срочно приказал забить скважину. Но дыра засасывала все, что в нее ни совали. На этой гигантской работе, борьбе человека петровских времен с природой, и заканчивается этот эпизод.

Перри ждал известий от Бергена. Но Берген явился сам, привезя с собой собаку Илюшку. Явился и рассказал свою новость. Перри выслушал и промолчал. Перри оставил себе собаку Илюшку и покормил ее. Берген ушел в расстройстве.

Перри подошел к окну и уставился в него. По улице бежали люди; из воеводского дома уже выбежал кривой Гришка Салтыков, на ходу поправляя нагрудную звезду. Клубилась пыль по дороге; с шумом въезжали кареты в Епифань. Это прибыл генерал Трузсон с особой коллегией царя для приемки работ.

Перри вышел навстречу знатным гостям. Все прошли в дом Салтыкова. Откашлявшись, Трузсон отыскал в первом ряду Перри и объявил ему:

— Инженер Перри, предлагаю вам через неделю весь водяной путь от Дона до Оки обратить в судоходное состояние. Я имею полномочия его величества освидетельствовать все водяные устройства, дабы обнаружить и установить их добротность и целям государя соответствие.

Перри слушает стоя. Все стоят.

Последнюю ночь работы производились при свете факелов. Люди работали не покладая рук. В плотинах сочилась вода, щели забивали глиной. На рассвете все было готово. Шлюзы были открыты и вода хлынула в плессы потоками. Перри смотрел в бурлящую воду.

Стоял зной. Бездождье. В степи сохла трава. Вода скоро перестала прибавляться в плессы.

Решили попробовать новый судоходный путь. Нагруженная плоскодонная байдара отплыла по каналу. Берген всматривался в даль канала. Но байдара прошла от шлюза всего полверсты и на виду у всей комиссии остановилась. Трузсон взбешенный скакал на тройках по обочине канала и измерял дно, загоня в канал рабочих. В некоторых местах мерщикам-мужикам приходилось плавать, но в большинстве случаев они переходили канал вброд, а в одном месте, где канал разделил встречный хутор пополам, через канал полетела курица, но у нее не хватило умения перелететь весь канал и она села в воду. Вода пришла к курице по грудь.

Трузсон и члены его комиссии бушевали и потели от ужаса и жары.

Мужики ухмылялись. Ихние бабы в летних одеждах сидели на берегах и грызли подсолнух, бросая шкурки семечек в канал. По каналу бродили коровы и лошади. Канал явно обживался для бытовых нужд.

Долго заседала комиссия над составлением акта. Перри сидел у Салтыкова и дожидался решения. Единственный глаз Гришки не поднимался на англичанина: Гришка хлебал чай, чавкая жадно и сосредоточенно, — он уже утрачивал почитание главного инженера. Да Перри и не искал сочувствия. Акт был составлен: комиссия признала канал несудоходным. Деньги, значит, были затрачены впустую. Остальное комиссия оставила на усмотрение царя.

Перри молчал, стоя под испытующими взглядами членов комиссии. Перри не хотелось никого убеждать, он устал и перестал биться.

Берген, бывший здесь же, защитил Перри от Трузсона:

— Генерал, изыскания проводили вы...

Трузсон поправил ордена на груди:

— Инженер, судят не по замыслам, а по делам. Разум может быть ошибкой, но не проступком.

На восходе солнца Трузсон уехал.

Утром Перри вышел из дому и прошел к Бергену. Но его комната была пуста. Сбежали все те иностранцы, которые принимали участие в работе на Елифанских шлюзах. Остался только один Форх, — вероятно, ради жены.

Перри был у Форха, когда туда пришел Салтыков.

Он был мрачен: погоня, посланная за иностранцами, вернулась, не поймав никого. Гришка решил за оставшимися следить сам. Он не отходил ни на шаг от Перри и когда однажды гулял с ним, в степи, то, как бы угадывая мысль инженера, сказал:

— Не горюй, Бердан Рамзеич. Можя, бог даст, тебя выручит твоя держава. Можя аглицкий посланник заручит тебя от государя.

Перри ничего не ответил. Дома он занимался изготовлением табака из листьев.

Ночью, когда на заброшенных каналах и шлюзах играл ветер и выла, сидя у воды, сбежавшая от Перри собака Илюшка — в Епифань прискакал всадник. На седле красовались государевы гербы — это был курьер царя. Он передал воеводе приказ Петра.

Гришка натянул мундир, поправил ордена и пошел к дому Перри. У дверей стоял часовой, приставленный Салтыковым сторожить инженера на ночь. Гришка постучался и, не дожидаясь ответа, вошел в комнату. Перри не спал: он читал книгу «Любовь Бетти Хьюг»... Салтыков объявил:

— Аглицкий подданный Бердан Рамзеич Перри, объявляю тебе волю его императорского величия: с сего часа ты не генерал, а штатский человек, и сверх того — преступник.

Перри заложил книгу и посмотрел на Салтыкова. Но тот, не желая сердчать на инженера или жалеть его, повернулся к факелу и продолжал читать приказ:

— На государеву расправу ты пешеходом гонишься в Москву со стражниками. Собирайся, Бердан Рамзеич, ослободдай казенное помещение.

VI.

В полдень Перри шел по среднерусскому континенту и созерцал встречные травинки. За спиной его был мешок, по бокам шли стражники, а сзади бежала собака Илюшка. Дорога была длинная и стражники шли медленно, не утомляясь. От английского костюма Перри остались редкие следы. Он шел в валенках и в зипуне. Оба стражника, бывшие епифанские рабочие, относились к инженеру благодушно, но ничем помочь не могли.

Молодожена Форха приказано было выпороть, — это все, что придумал Петр в наказание немцу-инженеру.

Дорога в Москву была длинна и однообразна. Перри механически двигался, в каждом его движении чувствовалось, что ему все равно.

В Рязани епифанские стражники переменялись. В казенном приказе, где сменялась конвойная команда, Перри увидел оживленно говоривших военных. Из их речи он узнал, что готовится война с Англией. Перри заинтересовался. На его вопрос, что тому причина, молодой [*щегловатый сержантик*] **сержант** ответил:

— Петр государь, сказывают, пымал у царицы на спальных снастях полюбовника, а тот аглицким посланником и окажись.

Перри задержал было уходившего сержанта и тому пришлось закончить свою речь:

— Петр царь ему голову отруби да царице ее в шелковом чувале и пришли.

Это была последняя надежда Перри. Тот английский посланник, на которого он так надеялся — не существовал.

И снова потянулась однообразная дорога, менялись стражники и природа, а Перри все шел и шел. Ноги у него распухли и он двигался уже полубосым — в каких-то обмотках.

На последней ночевке перед Москвой, один стражник-старик, которому Перри понравился за кротость нрава, вдруг сказал:

— И куда мы тебя ведем, может на мертвую казнь!

Остальные стражники уже спали и старик нарочно отошел от костра. Но Перри этим не воспользовался. На утро, когда маленький лагерь проснулся, Перри **все так же** сидел у потухшего костра. Старик-стражник [*покачал головой*] **погоревал над англичанином** и сказал [*англичанину*] ему:

— Кровя, брат, у тебя дохлые. Я б убег, ей бо пра!

Перри привезли в Кремль и сдали в башенную тюрьму вместе с собакой Илюшкой. Там ему ничего не сказали.

В узкое окно он всю ночь глядел на роскошь природы — звезды, удивлялся этому живому огню на небе. Спал Перри вместе с Илюшкой, обняв собаку, как человека... Днем же в камере было почти темно и только приказный дьяк иногда заходил к нему, [*да*] проверяя [*л*] **я рукой** жизнь и наличность арестанта.

А тут же рядом, в Кремле, в бывших палатах царей Романовых, Петр I — император и самодержец всероссийский — по-своему преображал боярскую Москву.

Освещенная в тысячу свечей зала блестела как драгоценный камень. По углам сидели гости иностранцы, разговаривая с приведенными в европейский вид владыками губерний и воеводств. Молодые боярышни в широких робах с декоративными бюстами, забывали о кокошниках и теремах. У колонны, мрачно поглядывая на всю эту [*китайскую*] **западную** церемонию, сидел столп царского режима — очевидно Михайло Прозоровский. [*Видит бог, что стоило*] **Трудно было** этому старому боярину постричь бороду и натянуть узкий заморский кафтан. Но если внешность была преобразована, душа оставалась прежней, тело [*корчилось*] **было мучительно напряжено** от европейского шелка, как от [*каленого железа*] **тесных вериг.**

В зал ассамблеи, где был собран весь этот народ и где к потолку тяжело поднимались струи пряного турецкого табачного дыма, — вошел Петр.

Быстро поздоровался он с ближайшими сотрудниками [*, погладил откормленные плечи одной из своих любимиц*] и, устремив свой большой взгляд на че-

ловска, сидящего у колонны, царь остановился. Затем он, любя шутку, повеселел и подошел к Прозоровскому.

— Чего смотришь вороном, аль скорбишь?

Прозоровский осторожно улыбнулся и низко склонился перед царем. Царь резко повернулся и что-то крикнул. Слуги уже несли на подносе кубок большого орла. Петр крикнул и обращаясь ко всему собранию, сказал:

— Сейчас я буду пить за здравие европейского герцога Михаила Прозоровского.

Огромными своими руками он схватил кубок и прильнул к нему губами. Прозоровский проглотил слюну и крепче сел в кресло. Царь осушил кубок и он молниеносно снова был наполнен.

Петр сам подал бунтарю кубок. Руки боярина не сразу потянулись к ручкам большого сосуда, но когда он посмотрел на лицо Петра, то понял, что делать было нечего. Прозоровский стал пить, но выпив четверть, уже отнял кубок от рта.

— Пей, вшивая борода!

Боярин начал пить, но потом бросил кубок и встал перед царем. Петр не видел еще такого послушания и в удивлении отступил от Прозоровского. Прозоровский произнес:

— Государь, я не смерти боюсь, а несмышленного царя. Вся Русь наша — божья трава, а ты ее за листья тащишь, чтоб лише росла...

Петр быстро подходит к Прозоровскому и обнимает его.

— Ты, боярин, умен. Токмо ум твой в сердце, а не в голове. А коли б в голове, то ты бы знал, что и мир бог сделал насильно. Почему ж ты против бога окаянствуешь?

Петр доликает в горло Прозоровского нового вина. Прозоровский валится в смертельном одурении.

Петр развеселел. Вино и бал радовали его. Вдруг улыбка исчезла с лица и царь вскочил на слабеющие ноги. Он быстро вышел из зала.

Царь шел к тюрьме, его фигура качалась, он глотал воздух и останавливался любоваться звездами. Часовые брали на караул.

Приход Петра в тюрьму произвел переполох. Перри был немедленно приведен в низкую комнату, нечто вроде тюремной канцелярии. С трясущимися руками дьяк сел к столу, робко протирая заспанные глаза. Допрос был короток.

Петр говорил много. Чертил мелом на стене канцелярии каналы и сооружения, спорил, а Перри молчал, ответив лишь один раз:

— Ваше величество, русский народ для государственных помыслов, что песок для воды — он тебя не держит...

Петр вскочил, хлопнул кулаком по столу и бросился вперед. Шандал покачнулся и упал. Комната погрузилась во мрак.

* * *

У себя в камере Перри проснулся сразу, не помня как он заснул. Перед ним стояли люди, впереди всех дьяк с бумагой. Дьяк быстро прочитал бумагу. Перри отвернулся и посмотрел в квадрат окна, в ночное, звездное небо. Когда он повернулся обратно, комната была пуста. Дьяк ушел и задвинул снаружи наглу-

хо двери, не сразу справившись с железом. Но в комнате оказался иной человек, его Перри заметил не сразу. Это был палач. Англичанин с любопытством посмотрел на своего убийцу и спросил:

— А где же твой топор?

Палач посмеялся и обнажил свои руки, заросшие шерстью.

* * *

Звонили колокола к ранней обедне, дьяк увидел выходящего из камеры палача и перекрестился. Палач нес за загривок осиротевшую собаку — Илюшку.

* * *

Епифанский воевода Гришка Салтыков получил [*духовитый*] и **понюхал духовитый** пакет. На нем было написано несколько слов по-русски:

— Бертрану Перри — инженеру.

Салтыков испугался и не знал, что делать с этим пакетом на имя мертвеца. Он пощупал конверт кругом и положил его за божницу — на вечное поселение паукам. —

Конец

[ПЬЕСА БЕЗ НАЗВАНИЯ]

Статья и публикация Н. Умрюхиной

В Фонде А.П. Платонова ОР ИМЛИ хранится фрагмент неоконченной пьесы без названия. Выскажем предположение, что этот драматургический замысел относится ко второй половине 1931 г. и связан с кругом научно-технических вопросов начала 1930-х гг.

Материал к датировке фрагмента представляет школьная тетрадь, в которой выполнен автограф. Скорее всего, Платонов позаимствовал ее у сына-школьника. На обложке тетради напечатаны «Задачи», «Формы и средства технической пропаганды среди детей». Эти тексты позволяют установить нижнюю границу датировки пьесы. За сталинским призывом «Лицом к технике!» последовала широкая кампания 1931 г.: были мобилизованы кино, радио, печать; организовывались выставки, рассматривался вопрос о постройке Центрального технического музея. Н. Бухарин разработал проект постановления ЦК ВКП(б) о технической пропаганде и ее организации, который был обсужден на заседании Политбюро 5 августа 1931 г. и опубликован через три дня в «Правде». Цитаты из Докладной записки Бухарина (напечатанной в том же номере газеты) приводятся на обложке тетради, выпущенной, по всей видимости, к началу учебного года. Кроме того, на первой странице обложки помещены слова Е. Ярославского: «Пионер, добейся при каждом пионер-отряде, пионер-доме, лагере — образцового крольчатника». Источник цитаты установить не удалось (возможно, речь Ярославского на Всесоюзной конференции юных интернационалистов и безбожников, проходившей в мае 1931 г.). Очевиден контекст этого обращения: развитие животноводства (центральная задача сельского хозяйства в 1931 г., об исключительном значении мелкого животноводства ЦК и СНК заговорили во второй половине года) и политехнизация массовой школы, которая в это время подвергается коренной перестройке (школы прикреплялись к предприятиям, заключались договоры между школой, заводом, колхозом, МТС и совхозом; при домах пионеров устраивались кружки кролиководов и т. д.).

Итак, тетрадь, в которой выполнен автограф Платонова, позволяет сделать вывод о том, что фрагмент не мог быть написан ранее сентября 1931 г. Сам же текст пьесы содержит немало «отсылок» к реалиям конца 1920-х — начала 1930-х гг. Попробуем прокомментировать некоторые из них.

Список действующих лиц говорит о связи платоновского замысла с проблемами медицины и авиации. Особый интерес вызывает тема искусственного сердца, заявленная уже на первых страницах пьесы.

Идея поддержания деятельности сердца с помощью искусственного кровообращения, возникшая еще в XIX в., впервые в отечественной медицинской науке была выдвинута академиком И. Павловым. В начале XX в. соответствующими исследованиями занимался уче-

ник Павлова, известный физиолог А. Кулябко (1866–1930). В 1902 г. он провел серию опытов, при которых у сердца, изолированного от умершего организма, восстанавливалось сердцебиение. Первоначально производились опыты над сердцами теплокровных животных (птиц, кроликов, собак), затем у Кулябко появилась возможность «запустить» и человеческое сердце. Вот как ученый описывал этот опыт: «Некоторое время сердце оставалось совершенно неподвижным. Так как в большинстве прежних опытов над кроличьими сердцами пульсация, если только ее вообще удавалось восстановить, появлялась обыкновенно уже спустя несколько минут или даже секунд, то после $\frac{1}{4}$ часового наблюдения я собирался уже прекратить опыт, думая, что и на этот раз дело закончилось неудачей, но случайно был вызван в соседнюю комнату лаборатории. Когда минут через 5 я возвратился к препарату, я заметил, что в стенках предсердий появились слабые, медленные и редкие ритмические сокращения; предсердия как бы начали “дышать”» (Кулябко А. Дальнейшие опыты оживления сердца. Оживление человеческого сердца. СПб., 1902. С. 15). В отечественной науке это был первый случай успешного «оживления» человеческого сердца. Опыты Кулябко, сообщения о которых были опубликованы не только в русских, но и в зарубежных изданиях, возбудили всеобщий интерес. По свидетельству самого ученого, нередко эти известия в прессе появлялись в искаженном и преувеличенном виде, что вызвало немало неверных толкований и смелых предположений о возможности оживления умерших: «И мне самому приходилось получать письма с мольбой сделать попытку оживления покойницы, более четырех месяцев пробывшей в гробу» (Искры науки. 1928. № 8. С. 285). Кулябко признавался, что на первых порах неоднократно пытался произвести опыты оживления целого организма, но очень скоро понял, что для этого необходимо восстановить деятельность всех остальных органов и центральной нервной системы.

У Кулябко было немало учеников и последователей: Ф. Андреев, А. Смирнов, С. Брюхоненко, Н. Терebinский и др. Под руководством С. Брюхоненко (1890–1960) был изобретен аппарат, применяемый для искусственного кровообращения, — автожектор. С его помощью устраивались опыты, при которых собака с остановленным сердцем оставалась живой в течение нескольких часов, что дало возможность проводить операции на временно остановленном сердце. В 1928 г. на Третьем конгрессе физиологов Брюхоненко продемонстрировал опыт: голова собаки, отделенная от тела, реагировала на окружающую обстановку, открывала рот, облизывалась, моргала глазами. Этот опыт получил широкую известность не только у нас в стране, но и за рубежом. (Полуфантастические медицинские эксперименты этого времени нашли отражение в творчестве А. Беляева.)

С начала 1930-х гг. остро ставится вопрос «о теснейшей увязке научных учреждений с широкими массами рабочих и колхозников». Только при этом условии «будет обеспечено подлинное развитие науки» (Известия. 1931. 10 апреля. С. 3). На протяжении всего 1931 г. со страниц центральной прессы не сходят призывы, обращенные к научным кадрам, «догнать и перегнать» капиталистические страны. В июне под таким лозунгом проходит московская сессия Академии наук. Видимо, с этим контекстом связан образ Апатитыча, живущего при профессоре «научным старичком» и мечтающего жить «свету в поучение, что всех обогнали!». Описание кабинета самого профессора Верещасного отсылает к принятым в это время решениям по улучшению материально-бытового положения ученых: в мае 1931 г. при СНК СССР была организована Комиссия содействия ученым; Наркомснаб и Центросоюз издали распоряжения о снабжении продовольствием и промышленными товарами ряда категорий научных работников по нормам промышленных рабочих группы «А».

После реорганизации Академии наук приоритетным направлением в работе медицинских институтов стало изучение психотехнических и психофизиологических аспектов тру-

довой деятельности человека. В некрологе А. Кулябко отмечалось, что в последнее время ученый увлекся совсем новой областью, «физиологией в авиации» (Медико-биологический журнал. М., 1930. Вып. 6. С. 449). В центре внимания авиационной физиологии — изучение воздействия на организм летчика различных факторов полета: высоты, перепада давления, шума, вибрации, недостатка кислорода. Еще в 1924 г. была создана Центральная психофизиологическая лаборатория по изучению актуальных медицинских вопросов военно-воздушных сил. В 1930 г. открывается Медико-санитарная служба гражданского воздушного флота. Переломным для гражданской авиации стал 1931 г., когда правительством принимается ряд важнейших решений по «Аэрофикации СССР». Постановлением Совета народных комиссаров СССР от 11 января 1931 г. гражданский флот был отнесен к внеочередным объектам капитального строительства. Госплану поручено разработать соответствующую программу, по которой к концу пятилетки СССР должен был выйти на уровень передовых стран по развитию гражданской авиации: «Ибо перед вами стоит задача — догнать и перегнать капиталистические страны в значительно более короткие сроки, чем те, которые поставлены перед другими отраслями народного хозяйства», — говорил В. Куйбышев, выступая на I Всесоюзной конференции гражданского воздушного флота 20 февраля 1931 г. (Известия. 1931. 21 февр. С. 3). При Совете труда и обороны создается Всесоюзное объединение гражданского воздушного флота, в ведомстве которого находится дирижаблестроение, подготовка летных кадров и т. д. В это время организуются специальные летные школы, шефство над которыми возлагается на комсомольскую организацию; открываются воздушные сообщения; изобретается вертолет; совершенствуются моторы; строятся самолеты новых конструкций, в том числе на средства трудящихся.

Мы попробовали наметить контур некоторых общественно-научных тем начала 1930-х гг., которые, возможно, должны были найти художественное осмысление в пьесе Платонова. Контекст требует дальнейшего уточнения и прорисовки, ведь он поможет не только восстановить историю неосуществленного драматургического замысла, но и откомментировать появление некоторых реалий в романе «Счастливая Москва».

2

1. Профессор — хирург. — [Горяинов] Дмитрий Дмитриевич [Верещасный] **Верещасный**
2. Его жена. — [Настя] Елена Кузьминишна
[3. Историч. личности: / Друг профессора Изрищев, М. Дремучев, Ив.Ив.]
4. Летчик — [Борисов] Борисов, Сергей Александр.
5. Женщина-летчик — Таня.
6. Тетка (?) — Марфа Евгеньевна¹
7. Домработница. — [Елена] Нюра
8. [Инженер-летчик] Воздушный инженер — [Т] Пушкайло
9. Летчик, товарищ — [А. Подсекайлов / Прасковыи / Дуниин] **Печенегов**
10. Сторож при искусств. сердце — [Печенегов,] Апатитыч. ||

¹ Рядом приписано: (с пионер. галстух).

1-е действие.

Кабинет Верещасного: [хор] удобная мебель; два большие окна; [за окном]

В левом углу кабинета два шкафа — один с книгами, другой — с хирургической аппаратурой. Между окнами стоит высокий специальный шкаф, причем задняя стенка его зеркальная; верхняя часть шкафа герметически закрыта стеклами; в этой верхней части находится стеклянный диск, [на] приподнятый на ножке-стойке; на этом диске лежит **вырезанное** сердце [из животного; к сердцу кре]; несколько трубок и электрических проводов идут от сердца в нижнюю часть шкафа и там соединяются с различными механизмами. Над шкафом, соединенный с ним проводами, подвешен на стене [слух] звуковой прибор, ||

4

почти в точности похожий на радиорепродуктор.

[Репродуктор]

Сердце в шкафу работает; репродуктор в точности передает ритмию живого, бьющегося сердца, причем звук¹

На сцене никого нет. Пауза.

Входит Елена одетая (?)

Елена. Сколько же сейчас времени²? Жизнь идет, а я [не] ее не считаю. (Ищет **карманные** часы [в вещах; находит] среди комнатных предметов, находит их, надевает на руку[.]). (Обращаясь к искусств. сердцу в шкафу). А ты все [дышишь и] бьешься и бьешься <sic>! Бедное сердце[.]: **ты** никого не любишь, а живешь... (Интимно) Ничего — [бейся / бейся даль / бейся] **бейся в своей клетке:** [я] мое сердце любит, а не живет. (Подходит к окну, [] *За окном взрыв:*) и глядит на улицу. Звонок телефона. ||

5

Елена берет трубку телефона).

Елена. Слушаю... **Это** Квартира профессора Верещасного... Ах, Дмитрий?! Ну что ты Дмитрий? Как я себя чувствую?.. Скучно чувствую!.. Нет, нет, ничего особенного. Что болит? Душа болит — [опери] **ты** оперировать ее не можешь... Когда? Через [час] полчаса. Сколько у тебя еще операций? Одна только? Хорошо, буду ждать, ты не задерживайся... Искусственное сердце? (Глядит на шкаф с искусственным сердцем) [*Сердце*] Оно **все** бьется, [Дми] Дмитрий.

¹ Слева от слова звук стоит вопросительный знак, а на обороте л. 3 сделана запись: Телефон звонит в пустоте.

² Над словом времени вписаны слова: скоро — муж.

Нет, [ни разу] ни разу не [заглуш] переставало... Ровно-ровно, как мое [. Целуеш], ровней моего... Целуешь? Тебе не надоело? Нет?.. (Мнется). Мне тоже нет... (Вешает трубку) **Он меня Целует [!] по телефону!** Боже мой, никому не надоело целоваться. А мне уже надоело понемножку: [нехорошо] не люблю я любить через [слюни,] губы. [с]Скучно мне стало целоваться. **Надо через что-нибудь другое.** (Отходит к окну и прислоняется лбом к стеклу). ||

6

Входит запыхавшийся Апатитыч; он в валенках, в теплом шарфе, ветхий старичок.

Елена его не замечает **вначале**. Апатитыч пробирается к [ан] шкафу с искусственным сердцем и слушает его. **Елена оборачивается, но ничего не говорит.**

Апатитыч. Бьется нормально... Может Митрий Митрич успеет выдумать поскорей железное сердце [а мое] и мне его вставит!.. Тогда я поживу! Эх и поживу я тогда — [как научный бес / бе / вечный старичок —] нормально, планомерно, превосходно, всем массам на радость! Буду жить как научный вечный старичок: [всему] **це** <sic> свету в поучение, что всех обогнали! (Прислушивается[. Д]; восторженно) Дышит! Маленькая сволочь, безумная вещь, — а живет и живет! Уже двенадцать суток бьется — и не утихает; сколько хочешь пробьется! Эх, [дожить] прожить бы мне еще половину пятилетки — сроду бы ||

7

не стал умирать: как можно — смерть ведь стала бы ненаучным фактором, невежеством, контрреволюцией... Женщину бы к себе какуюнибудь неорганизованную приурочил — эх, научность ты научность!..

Елена. Апатитыч, [тебе] ты что?

Апатитыч (в испуге и стеснении). Здравствуй матушка, Елена Кузьминична... Меня Митрий Митрич к вам из института командировал: беги, говорит мне Митрий Митрич, беги, говорит, старичок — супругу мою проведай, может ей яблок хочется — сбегай, говорит, тогда хоть к частнику на [углу] углу. А я уж знаю — [какое теперь <нрзб> / у] откуда у вас яблоки: вы женщина прекрасная, [зачем вам] **откуда у вас** яблоко? — вот я и купил вам яблоко (вынимает из кармана яблоко, вытирает его концом шарфа и дает Елене) А еще мне приказал Митрий Митрич: побегии, говорит, ||

8¹

старичок, глянь на мое искус[с]ное сердце — дышет оно или сломалось. Наука

¹ На обороте л. 8 сделаны записи к пьесе: Бор. Ну тогда я не знаю: собств. у нас св. и неприкосн. / Ел.

На обороте л. 9 сделаны записи к пьесе: Елена / Жизнь, небо, сердцебиение / Я прост большое / тело / Аборты <3 слова нрзб> / <Простота> <Непосредств> / Борисов: Знает «механич» отнош. и не знает человеческих: он относится к Ел., как к мотору.

ведь: все может стать ошибкой в конце концов! (Слушает) А оно, оказывается, бьется!..

[Е / А я там при вашем супруге научным старичком живу: что нибудь сделать, что поменьше и [полегче] полегче, [стички] спирты разные стичками зажигаю, сколько раз просился, чтоб надо мной опыты [сде] делали — не хотят, [все] одних животных мучают. А я же тоже животное: еще покойник всемирный ученый Чарльз Дарвин говорил...]

Елена. Апалитыч, я же давно знаю, кто ты такой. Выпей рюмочку! (Достает из шкафа **графин** и наливает рюмочку старичку)

Апалитыч

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 265, л. 1–10.

НЕЗАКОНЧЕННЫЙ СЦЕНАРИЙ ИЗ ТУРКМЕНСКОЙ ЖИЗНИ

Публикация Е. Роженцевой

В настоящей публикации представлены четыре документа, связанные с киносценарной работой А. Платонова 1930-х гг. Автограф неоконченного сценария «Аяз» (документ 1) представляет, очевидно, один из первых туркменских киносценарных опытов Платонова, в котором собственно туркменский материал переплетается с сюжетами, героями и мотивами производственных сценариев 1930-х гг. (в частности, «Машиниста»), а также с заметками, сделанными в записных книжках 1932–1934 гг. Автограф датируется условно концом 1934 — началом 1935 г.

В 1935 г. Платонов работал либреттистом в чужих картинах. Сохранился договор, заключенный в декабре между Платоновым и «Кинофабрикой “Рот-Фронт”» «Межрабпомфильма» (в лице заведующего художественно-производственным отделом Д. Фельдманом) о «написании заново диалогов, переработке сцен и разработке ролей сценария “Глюкауф”» (РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 15, л. 16). Сценарий «Глюкауф» был написан по одноименной повести В. Гроссмана. Съёмки фильма до конца не были доведены: летом 1936 г. «Межрабпомфильм» ликвидировали и фильм сняли с производства. В публикуемом черновике письма Платонова (документ 2) речь также идет о его переработке чужого сценария уже снятого фильма «Джультбарс» (режиссер В. Шнейдеров, автор сценария Г. Уреклян, производство «Межрабпомфильм»). Адресат письма, как и материалы переработанных Платоновым двух сценариев, в настоящее время не разысканы.

Письма сотрудника Московской кинофабрики Владимира Фельдмана (документы 3, 4) относятся к истории создания сценария «Карагез» (1936) и его постановки на киностудии «Туркменфильм» в 1937 г. Упомянутый в письме Ал. Кириллович — очевидно, режиссер Александр Кириллович Ледашев (1905–1939).

1

1.
А. Платонов

АЯЗ

Тесная, <нрзб> густо уставленная вещами горница

[Чистая, горн / даже изящная горница в гли / с глиняными стенами]

в глинобитном доме. Обращают на себя внимание большой посудный шкаф, [обеденный стол; в углу — таз с медным кувшином] около шкафа — мешки, бидоны, [ящи] небольшие ящики, очевидно — с продуктами; затем — [обеденный] маленький обеденный стол и лишь один стул около него; в углу —

таз с медным кувшином; на стене висят в полном порядке физкультурные снаряды и принадлежности: гири [разных] разных размеров, теннисная ракетка, волейбольный мяч, рыболовные снасти, губки для обтирания [тела] тела, перчатки для бокса. Комната пуста.

В комнату входит Полпашкин. За [пле] плечами у него мешок с различным добром; на голове фуражка, (картуз) — ||

2

[с над]

с крупной надписью по околышу «Союзутиль» — Полпашкин **осторожно** опускает мешок с плеч на глиняный пол, снимает фуражку,

умывается над тазом из кувшина и [выт] утирается полотенцем,

Z Затем быстро снимает верхнюю одежду, остается в трусах, в легкой нательной рубашке-сетке

и делает несколько [гимнастических] физкультурных [движений;] упражнений;

[берет]

берет гири, подвешенные к стене на особых крюках, и [делает] производит с ними быстрые гимнастические движения,

кладет гири обратно,

дышит — научно, т. е. медленно и глубоко,

приседает, встает

и произносит:

— А теперь пора пищу принимать!

Подходит к пищевому шкафу, открывает дверцы: в шкафу [видны / делаются видными бутылки с молоком,

видны] стоят в несколько рядов-этажей бутылки с молоком, сметана в банках, стопка чурек, сахар и пр. продукты, посуда, баночки с какими-то ||

3

снадобьями и мн. др.

Полпашкин кончает расстановку пищи на столе: бутылка молока, банка сметаны, [чур] чурек, виноград. Рот его заранее жует и

[Рот его]¹

глотает слюну предвкушаемого наслаждения; [он] Полпашкин загадочно, [улыбается, точнее говоря умно и дальновидно]² умно и дальновидно улыбается, будто дело [не] касается не простого принятия пищи, а коренного переустройства всего [ми] мира.

Он за столом — и с упоением ест сметану маленькой, чайной ложкой.

Вдруг перестает есть и [<I слово нрзб>] с напряженным вниманием глядит себе на живот. —

— Прямая кишка чего-то волнуется!..

Берет маленький лекарственный пузырек, **осторожно** выпивает оттуда несколько капель:

— Надо жизни своей помогать.

¹ Новый абзац отменен, т. к. предложение с «красной строки» зачеркнуто и дописано вслед за предшествующим.

² Рядом с этой частью предложения стоит вопросительный знак.

Продолжает есть избранную пищу, **внимательно** прожовывая<sic> ее.
Зажигает свечу.
Обжаривает ломтик белого хлеба на огне: ||

4.

— Микробов поменьше, жизни будет побольше.

[*Буду накапливать себе лишние дни*]

На часик, на два все, бог даст, больше проживу, — жизнь нужно накапливать!

[*Ест*] Ест обжаренный, слегка закопченный хлеб.

Усиленно, усердно работает жвалами — и враз перестает [*жев*] жевать: задумывается.

— Кажется, слюна у меня выделяется плохо: пища перевариваться не будет! (Пугаясь) **Неужели правда?**

Глокает, запивает молоком. Неопределенный звук, вроде ворчания собаки.

Полпашкин бдительно прислушивается:

— Это что такое?

Смотрит на свой живот:

— Где это ворчит? — в моем желудке или вообще в мире?..

Глядит в сторону — в окно:

— Если в мире, то — ничего!

Опять вкусно, сладострастно, задумчиво жует — и вздыхает:

— Лишь бы случайно [*не умереть*] не умереть — от молнии в голову! ||

5.

Прячет пищу и приборы обратно в шкаф.

[— *Чего-то отрыжки нету*]

Ложится на ковер на [*спину*] спину.

— Пусть теперь идет пищеварение: пора!

[*Лежит на ковре. Краткая пауза.*]

— *Кровь во мне еще свежая,*]

Лежит на ковре, чуть прикрыв глаза:

[— *Хорошо! Очень хорошо!.. Я слышу как течет кровь во мне / во мне, варится пища, добрые микробы побивают злых — это очень хорошо! Я не курю, не думаю, не знаю женщин, работа моя*

Вот]

— Вот кровь [*течет*] течет во мне — [*и греет мое сердце, я и согревает мне старую душу, — я все*]

и я ее слышу, [*как вот пища варится*] я слежу за ней, а вот пища варится, а там где-то, далеко внутри меня, добрые микробы побивают злых, — это очень хорошо!

Забываясь, Карчар вскакивает с ковра — быстро, как молодой; он [*весел*] почти [*<1 слово нрзб>*] весел:

[— *Я сильный, я свежий, я еще веселый — я ста*] ||

6.

— Я еще сильный, свежий и веселый — я еще [*сто л*] сто лет проживу / буду жить¹ и переживу советскую власть!.. Она умрет, а я буду! жить!

¹ Глагол не выбран.

Опомнясь, Карчар ложится обратно на ковер, гладит и ласкает свое собственное туловище:

— Успокойся, умолкни, береги себя, а то ты не перетерпишь советскую власть [ты] и умрешь раньше времени. [Надо] Нужно любить себя [и] долго и кормиться хорошо!

Карчар закрыл глаза и лежит в спокойной позе. [Тихо

Тихо входит]

В комнату тихо входит Карагёз (Черноокая), дочь Карчара.

Карчар — дочери:

— Карагез, пожуй для меня немножко говядины: у тебя слюна густая, молодая, полезная, — [в] мой желудок лучше переварит ее, а я подольше проживу...

Карагез подходит к шкафу, открывает дверцу, берет с деревянного блюда кусок плова и быстро жует его. ||

7.

Карагез склоняется к отцу, выкладывает из своего рта на ладонь разжеванную пищу,

отец открывает рот,

а Карагез дает ему со своей ладони пищу в рот, и старик с наслаждением глотает ее. Тихий стук в дверь и голос: «селям алейкум».

Карагез подбегает к двери и отвечает:

— Алейкум селям!

Дверь открывается, входит Аяз[.] в нищем виде.

[Карча]

Карчар садится на ковре; приветствует гостя — Аяза, указывая ему место рядом с собой:

— Отдохни с далекой дороги... Знакомый дьявол лучше [незнакомого] неизвестного человека.

Аяз садится на ковер:

— Ты верно сказал. А когда [к одно] один дьявол приходит к другому, то [они умнее] вдвоем они умнее бога.

Карчар смеется:

[— У них]

— Два дьявола это мы с тобой, это колхоз!.. ||

8.

Карагез, дай гостю умыться!

Карагез покорно и робко [подает / подает] подносит к Аязу кувшин и таз.

Аяз моет руки, Карагез поливает ему из кувшина.

Карчар:

— Карагез, возьми чурек, ступай работать на хошар...

Карагез:

— Я уже работала, председатель сказал — больше не надо... Он сказал мне: [*1 слово нрзб*>] уходи¹, ты утомилась, ты очень молодая, а [и] то расти не будешь, отдыхай, — сказал он мне.

Карчар:

¹ Написано поверх непрочитанного слова.

— За меня ступай работай, [мою] мою норму сделай, — пусть колхоз любит нас... Скажи председателю — отец [любит / слаб, но обижается, что] лежит слабый, но он думает о государстве...

— Я пойду, — сказала Карагез,
и, взяв чурек из шкафа, она ушла.¹

Аяз утирает руки о халат:

— А тебе не жалко дочери? ||

9.

Карчар:

— Ее мать изменяла мне, а дочь на нее похожа. Но мать умерла, пусть дочь немного помучается за нее — я ее скоро прощу...

Аяз грустно глядит на Карчара:

— Может, нам надо поучиться добру у советской власти?

Карчар:

— Не надо, от добра комары разводятся.

Аяз смеется:

— Давай кушать будем!

Карчар:

[Я утильсырье поступил собирать: у нас в трудовень зачислили мало, мы живем натошак.

Аяз, задумываясь:

— Хорошо. Я пришел]

— А у нас в трудовень зачислили мало, мы живем натошак. Я утильсырье поступил собирать — может прокормлюсь, может — нет...

Аяз, задумываясь: ||

10.

— Хорошо. Я пришел сюда по делу, я буду жить не евши...

Аяз склоняется к Карчару и шепчет ему на ухо.

Карчар содрогается, с живостью подымается с ковра,
открывает свой шкаф-буфет:

— Я тебе <sic> чуреком угощу, тут один остался...

Аяз, грустно улыбаясь:

— Не бойся, спрячь [свой] свой чурек. Я сам на десять лет был приговорен, ты помнишь?²

Карчар, закрывая буфет обратно:

— Значит, тебе теперь расстрел полагается? — Ведь ты убежал?

[Ая] Аяз:

— Ну что ж: расстреляют — умру. Ты останешься.

[Карчар (озадачиваясь):

¹ На полях вписаны следующие три строки:

выше:

одета Карагез

грязно

² Знак, поставленный на полях рядом с этим предложением, указывает на следующее расположение частей: — Не бойся, Я сам на десять лет был приговорен, ты помнишь? спрячь [свой] свой чурек. Но ни одна часть не была вычеркнута, что указывает на рабочий, но не окончательный порядок перестановки.

Карчар (почти шепчет):

Карчар делает бессознательное инстинктивное, ловкое движение джигита ||
11.

Карчар делает инстинктивное, ловкое движение джигита, бросаясь на Аяза:
— Зачем ты пришел ко мне? Теперь я в колхоз [вступил!] вступил, я советский!

Аяз [*смеет*] улыбается:

— Я тоже советский! Я слесарь на экскаваторе. —

и Аяз бросает на ковер свои документы.

Карчар берет документы и читает их.

Затемнение.

Яркий день к вечеру. Головная часть канала — зеркало воды, берега, однотонная мелодия миллиардов комаров, соответствующая однотонному труду. Около двадцати человек работают на хошаре. На ближнем плане по живот в воде стоит Карагез: она нагружает ил, доставая его лопатой под водой, в ивовую корзинку пожилого туркмена. **На дальнем**

[*Туркмен уносит корзинку с илом. Карагез*]

плане — за группой работающих — стоит **старый** чабан в папаше, с трубкой во рту, он молча наблюдает работу, опершись на свой пустынный посох, саксауловую кривую трость.

Туркмен уносит корзину с илом. Карагез [*вынув лопату из-под воды*] загребла ||

12.

под водой лопатой ил и вынула [*лоп*] лопату наружу — в ней всего осталась горсть грязи, и Карагез швыряет эту горсть далеко на берег.

Горсть ила упала на берег канала и стекает обратно в канал.

[*Старик*]

Пожилой туркмен [*<1 слово нрзб>*] несет в глубь берега корзину с илом, который ему напустила [*Карагез*]

Карагез; из корзины течет влажная грязь.

Туркмен опрокидывает корзину на землю; на земле остается совсем маленькая горка ила, горсти две-три.

Карагез по прежнему в воде. Ишак стоит около [*не / Карагез*] Карагез; [*но / справа и слева*]

на его боках, справа и слева, висят ивовые корзины для ила. Карагез грузит ил в одну корзину, Z и в то время, когда она нагибается за илом к воде, ишак нежно лижет шею Карагез — ниже затылка.

Карагез в ответ целует ишака в [*его рот*] губы; [*ишак*]

ишак, подняв голову над водой, кричит печальный возглас (как обычно ||

13.¹

кричат ишаки).

¹ Отчеркнут угол страницы с записью в 3 строки:

выше

о «перетерпеть

сов<етскую> вл<ась>» — в начало...

Карагез останавливается работать; [*она испачкана грязью, она*] она испачкана грязью, лицо ее сморщилось от усталости, [*но она улыбается, обращаясь к ишаку:*] комариный зуд звенит над [*нею*] нею, и она следит за комарами. Ишак уже дремлет подле нее.

Карагез толкает ишака:

— Ступай, я больше не буду класть, ты уморился.

Ишак проходит несколько дальше и останавливается около другого человека, так-же как и Карагез работающего в воде; тот человек [*начинает наклады-вать ему*]

начинает нагружать ишаку ил в корзину. **Ишак**

[*Карагез*]

враз закрывает глаза и дремлет на месте, используя для отдыха каждую [секун] минуту¹.

Карагез недоуменно глядит в пространство, вода течет вокруг ее тела: <1 слово нрзб> *Карагез улыбается:*

— *Надо скорей работать, а то нам плохо будет*] — **А по радио говорили что нам счастье будет: где-же оно что такое?**

— Надо скорее работать, а то нам плохо будет! —

и Карагез [*с ожесточением*] с усердием копает [*грунт*] наносный грунт под водой. ||

14.

Старый пастух, бывший в начале эпизода на втором, на дальнем плане, стоит теперь на берегу, он смотрит на Карагез. [*копающую в воде и в иле.*]

Пастух садится на землю, снимает обувь и часть одежды.

Карагез кидает ил на берег.

К ней подходит [*иша*] прежний ишак и останавливается около нее, сразу закрыв глаза **на отдых.**

Карагез запускает лопату под воду, вынимает грунт и бросает его в корзину, **что** на ишаке.

[*Ишак*] **Осел** открывает глаза. Карагез достает из-за пазухи половину чурка и скармливает его [*ишаку.*] ослу.

[*Пастух*]

Старый пастух подходит по воде к Карагез. Он говорит:

— Ступай, дочка: если [*ты*] ты так будешь работать, ты скоро умрешь.

И мы, старые, умрем: кто жить останется на свете?

Карагез, отдавая лопату старику:

[— *А нужно*

— *А разве нужно*] ||

15.

— А на свете нужно жить?

Пастух [*запу*] пускает лопату под воду и отвечает Карагез:

[— *Ты не будешь, змея будет*]

— А чем тебе кроме заниматься-то: живи [?!] Ты не будешь жить, так змея будет².

¹ По расположению вычеркнутой строки можно определить, что выделенное предложение вписано.

² На полях знак вопроса.

Карагез уходит из воды.

[— *Ты работай только*] Пусть лучше я, а не змея.

— Я пойду высохну, а ты работай тут, ты старайся! — говорит она пастуху¹.

Карагез, **сжавшись**, сидит на берегу, [*и обсыхает*] **жалкая и терпеливая, удаленная от аппарата, она обсыхает.**

[*Вдруг она*

Крик верблюдов.

Карагез быстро оглядывается, вскакивает вскакив

на ноги и убегает]

Затемнение. Крик верблюдов.

[*Верблю*]

Панорама реки. Невдалеке от берега караван верблюдов (восемь-десять голов) в общей упряжке; верблюды тянут по воде плавучий понтонный одноковшовый экскаватор. Погонщики сидят на верблюдах и понукают их. Верблюды идут глубже, чем по колено в воде. Параллельно ||

16.

экскаватору [*по*] по берегу [*идет Не*] **тихо бредет** Нефес.

Верблюды, тянущие экскаватор, приостанавливаются.

Нефес кричит:

— Трогай, трогай! Бери течение в упор, а то машину снесет!

Верблюды [*за тон*] замешкались. [*экскаватор*]

Нефес бросился одетый в воду к верблюдам.

[*По берегу идет еще не обсохшая*]

По берегу — в некотором отдалении от экскаваторного каравана — идет [*Кар*] еще необсохшая Карагез; она останавливается.

Нефес влезает на передового верблюда.

Карагез в удивлении наблюдает караван и машину;

Нефес с верблюда глядит на Карагез.

[*Карагез улыбается ему и закрывает*]

Карагез, улыбнувшись, бежит к каравану.

Нефес погоняет передового верблюда — и вся упряжка трогается вперед.

Карагез [*ноб*] подбегает к урезу воды и кричит Нефесу:

— Можно я на корабле прокачусь? ||

17

Вставка к стр. 17.

1.

Затемнение.

Пустыня. Песчаные холмы. **Лунный свет в**

[*С одного холма*]

начале ночи².

¹ На полях знак вопроса.

² По расположению вычеркнутой строки можно определить, что выделенное предложение вписано.

[С одного холма с]

Меж холмами **медленно** идет фигура Карчара в фуражке [«] Союзутиля, с **пустым** мешком [сборщика] за плечами.

Карчар останавливается, нагибается, копается в песке.

Съемка [вблизи] вблизи. Старик раскапывает песок у подножия холма; из песка [высуну] торчат несколько голых костей. Раздаются звуки молотка, работающего по металлу, скрежетание [лопаты] лопаты, гребущей уголь, [заглушенные] заглушенные голоса [людей] удаленных людей («раз-два: взяли! еще раз!», «Нефес, где ключ на три осьмушки?», «Проверь якорь!», [«Свет за<?>» «Свети фонарем]

«Вытри арматуру-то на котле!» — и т. п.)

Карчар перестает копать песок и прислушивается несколько секунд; ||

18

II.

опять раскапывает чьи-то кости.

Место на канале, где днем был хошар. У берега стоит экскаватор. На нем горят фонари; стрела выноса высоко поднята, на ней рукоять с огромным ковшом. Несколько человек — Нефес, Аяз и еще двое рабочих — работают на площадке понтона, готовя машину к пуску; из трубы идет густой дым. Нефес драит арматуру на котле, Аяз загружает лопатой [то] уголь в топку. Негромкие, краткие, рабочие восклицания.

Карчар на прежнем месте; он [рас] глубоко раскопал песок — пред ним почти целый скелет человека.

Карчар еще копает в сторону от скелета; изымает что-то из песка, рассматривает:

[вскрыто
банка]

жестянка от консервов; Карчар прячет жестянку в свой мешок

[<3 слова нрзб>]

и гребет руками глубже и дальше в песок.

Вынимает оттуда предмет и рассматривает на свет луны: старый, смятый красноармейский шлем. ||

19

III.

Карчар снимает со своей головы фуражку Союзутиля, очищает и разглаживает красноармейский шлем

и надевает его себе на голову,

а союзутильную фуражку [нр] кладет в свой мешок.

[Затем] **Z Затем** Карчар начинает разбирать скелет: отламывает ребра и другие кости и складывает их в свой мешок сборщика утиля.

Берег канала. Экскаватор (более близким планом, чем в предыдущий раз). Нефес и Аяз у **парового котла**. Нефес открывает кран сифона — из трубы сильным потоком стал выдваться дым. Аяз протирает водомерное стекло.

Аяз:

— Нефес, ты ступай в аул, надо поспать немного. Луна зайдет, тогда я спать пойду, а ты меня сменишь.

Нефес:

— Хорошо. [Д / Утром будем работать] Поддерживай топку на малом огне, утром будем работать.

Закрывает вентиль сифона. Дутье прекращается. ||

20

IV.

[Нефес:

— У тебя знакомые есть в этом ауле?

Аяз:]

Аяз:

— Ступай. У меня в ауле знакомый старик есть, я тебе скажу.

[Нефес пры]

Затемнение. ||

[17.]

21

Нефес: Z — Иди, здесь неглубоко

— Плыви, девочка!

— Можно девочка!¹

Карагез сходит в воду и стремится **по воде** к экскаватору.

Мастеровой человек, стоящий на понтоне машины, садится на борт и протягивает руку навстречу Карагезу².

Затемнение. Бормотание Карагез во сне. [*вначале непонятное, потом явственно слышатся слова: «Мама, мама, ты умерла, а меня отец»*]

Карагез спит на полу на циновке в комнате отца, Карчара. **Больше никого в**

[Она при]

комнате нет³. Горит припогашенная лампа.

Карагез вскрикивает во сне и садится; глаза [ee / ee] ее еще закрыты.

Краткая пауза. Карагез говорит явственно:

— Мама, ты где?... Ты умерла? Давай опять с тобою жить! [*Мне скучно*]

Она открывает глаза и сидит, не отдавая себе [отчета] отчета.

Тихий стук в дверь. Карагез обращается лицом к двери.

Дверь открывается. Входит Нефес. ||

[18.]

22

Нефес кланяется. Карагез испуганно молчит.

Нефес:

— Хозяин дома?

Карагез:

— А нету... Он тряпки, кости и веревки пошел собирать.

Нефес садится на табуретку.

Карагез, [*дико*] стеснительно и дико смотря на Нефеса, [*натя*] медленно натягивает [*на*] себе на лицо ночное покрывало и ложится на циновку, а

¹ Рядом на полях написано: реплика

² Знак вставки с надписью: Вставка.

³ По расположению вычеркнутой строки можно определить, что выделенное предложение вписано.

[ноги
сту
ступни ног ее и немножко выше
ноги ее]

концы ног ее остаются [голым] голыми.

Нефес наклоняется и покрывает ступни ног Карагез цыновкой, завернув ее на ноги Карагез;

затем Нефес кладет руки [на сто] и голову на стол и закрывает глаза: он сильно утомлен.

[Лампа примеркает сама]

Фетиль в лампе искрится и лампа примеркает: в ней нет керосина.

Карчар идет [ме] по бархану, ясно освещенный ||

[19.]

23

луной. Полный мешок у него за спиной, на голове мягкий красноармейский шлем. Карчар шагает медленно и важно.

В песках, [стоит] на холме стоит полуразрушенная древняя крепость или остатки давно необитаемого городища.

К ветхой стене этой крепости [или] — городища подходит Карчар;

он нагибается, подымает что-то с земли и засовывает **предмет** в свой мешок.

[P / Руин]

Древние руины изнутри.

Появляется Карчар; он ищет **добро на земле**; трогает и шевелит глиняные [.] большие кирпичи.

В одной нише, в стене, он [пусто нахо]
подымает пустую бутылку [рассматривает
ставит ее на выступ стены, на край
лезет глубоко в нишу]

рассматривает ее — бутылка с толстыми стенками, темного стекла, горлышко ее отбито, сверху вниз идет трещина-щербина;

Карчар швыряет бутылку прочь в сторону — ||

[20] 24

бутылка падает в дальние руины —

Z и взрывается там как ручная граната.

Карчар прячется в нишу, забивается глубоко туда и ниша снаружи пуста.

[Д] Промежное **узкое** пространство между двух ветхих глиняных стен. Дикая растительность; неопределенные очертания каких-то предметов, благодаря лунной светотени.

В это пространство — из проема в стене — появляется Карчар,

он подползает к неясным предметам и видит их —

это четыре артиллерийские снаряда (трех или [ч] шестидюймовые) и на верхних двух снарядах [спит / ле] лежит толстая змея —

глаза ее [вдруг] вдруг вспыхивают магическим светом, [— от попавших луч] отразив сияние луны,

старик отполз обратно, но глаза змеи [уж] опять погасли.

Рядом со снарядами ящик.
Карчар осторожно берет ящик к себе, ||

[21] 25

вскрывает его —
в ящике консервные банки, штук двадцать.
Карчар ||

25 <об.>¹

А <нрзб>
суд — и судья вредитель,
и суд — нарочно <1 слово нрзб> ||

[49]

[1.]

26

Вечер. Берег Аму-Дарьи. На берегу сидит Никодим Стратилат. Он наполовину раздетый, и [оде] снятая одежда лежит рядом с ним на берегу. Никодим неподвижен; лицо его грустно, речной поток быстро уносится мимо человека.

Никодим продолжает медленно раздеваться.

Появляется Полпашкин; у него большой мешок за плечами с разнообразным добром; фуражка с надписью по околышу «Союзутиль». Полпашкин медленно проходит, **внимательно** осматривая Никодима.

[Никодим (П)]

и его сложенную одежду.

[Никодим (Полпашкину):]

Никодим, трогая свою снятую одежду, говорит Полпашкину:

— Возьмешь ее потом...

Полпашкин враз [<1 слово нрзб>] подходит к Никодиму и садится около него на корточки.

Полпашкин:

— В новую будешь переодеваться? — и перебирает руками ветхую рубаху Никодима; — **на рубахе орден Красного Знамени.** — ||

26 <об.>

[1.]

[Берег (пляж)]

2. 27

Пора уже: эта [в тлен] в тлен пошла.

Никодим:

[— В новую]

— Пора в новую...

Полпашкин смотрит пиджак и рубаху на свет, **аккуратно** складывает их и прячет в свой мешок,

затем он отсчитывает деньги из [кожа] табачного кожаного кисета и подает деньги Никодиму:

— Получай по расценке: я ведь не частник.

Никодим:

— Денег не нужно — это я тебе подарил.

¹ Запись у края листа.

Полпашкин:

— Хорошо. Я за твоё здоровье выпью бутылку молока.

Никодим:

— Пей за других людей. Мне здоровь[e]я [*не нужно*] теперь не [*нужно*] надо.

Полпашкин:

[— *Живи,*]

— Живи, чего тебе!

Никодим:

— Нет, больше я не буду. — ||

[3]
28

И он подымается на ноги, в рост.

Полпашкин:

— Соскучился?

Никодим

нет¹. ||

29

Люди откладывают
важн. дела свои
на конец жизни,
и умирают, не успев их
начать

«Наше счастье не
подходит вам,
а ваше
нам»²

кусочек
отравы<?>

Имя:

[*Карчо*]

Карчар — муж.,
безумн.,
черное <?>

Хадиджа — жен.

Кара-гёз — жен.

(черноокая)

Аяз — муж.

Кашга — муж.

Мерет — муж.

Мовва <?> — муж.

Ляаль — жен.

Бану — жен.

Народ после хошара
сразу вдвое богаче ||

30

Ситуация:

Экскаватор,

снаряд артиллерийский

¹ На полях знак вопроса.

² Последние два фрагмента написаны под наклоном на правой части страницы.

Полпашкин [*<1 слово нрзб>*] [*сбориц <2 слова нрзб>*]

Она: Айдым (дочь Полпашкина?)

Моцарт (

Пастух-«чекист»

Сборщик костей, тряпок «Союзутиль»

Троцкист или нац. шовинист ([*Аллахбек<?>*])

[*Георгий (Аллабеков)*

(*Георгий Аллабеков*)]

Хошар.

Действ. лица:

Полпашкин

Георгий Аллабеков

Дочь Полпашкина

Пастух («чекист»)

Троцк. или нац. шовинист, враг¹

Экск.

Снар. арт.

Труба азродин² ||

30 <об.>

Печатается по автографу: РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 93, л. 1–30. На обороте л. 30 запись Марии Александровны:

«Незаконченный
Сценарий из Туркм.
жизни.
1[3]935 — 36 г.»

2

В ноябре м-це пр<ошлого> г<ода> я был экстренно, с нарочным вызван на 1-ю звуковую кино-фабрику Межрабпомфильма (Москва, Лихов пер.).

На фабрике завед<ующий> худож<ественно>-производ<ственным> управлением Д.А. Фельдман предложил мне срочно, в течение 3–4 дней переделать весь диалог (реплики) только что законченной съемкой картины «Джюльбарс», чтобы не задержать ее озвучание. Срок для работы был очень краток, но я согласился. Надо сказать, что перед этим я производил на той же фабрике переработку другого сценария («Глюкауф»), гораздо [большую] более глубокую и обширную по объему и тоже в очень короткие сроки. Моя работа по «Глюкауфу» [остались] была высоко оценена [режиссура] режиссерами этой картины и руководством фабрики.

Через 3–4 дня я выполнил всю работу по «Джюльбарсу» и передал свою рукопись режиссеру этой картины Шнейдеру. Должен сказать, что при чтении

¹ В правой части $\frac{1}{3}$ листа несколько раз наискосок вязью написано: Моцарт, Сальери и еще несколько слов, похожих на подпись.

² Три последние строки прочитаны приблизительно.

сценария «Джильбарса» меня удивила чрезвычайная наивность [*т<ак> сказать «голубая глупость»*] этой картины, лишенной каких бы то ни было литературных или драматургических достоинств. [*совершенно мертв*]

Но критика, как мне сказали, была уже снята, —

[*моей обязан*]

моя работа заключалась лишь в улучшении диалогов. Это улучшение было произвести очень трудно, т. к. я имел дело с совершенно мертвым материалом (в смысле характеров героев картины), драматургически предопределенным с первого же кадра: что хорошо, что плохо. И выправлять картину радикально я уже не имел права и было уже поздно: картина снята. Картина, как произведение сценического искусства, — ясно было, — не могла иметь никакой цены. Больше того, здоровое пропагандистское намерение [*этой*] темы картины могло бы быть выполнено [*средствами искусства*] совершенно иначе, и тогда бы картина была возможна как искусство. После я убедился в своем мнении: в «Джильбарсе», кроме превосходной работы оператора (действительного искусства), ничего нет. Агитационный ее замысел погиб, благодаря неспособности режиссера [*очевидно полагающего*] чрезвычайно простецки понявшего свою [*работу*] задачу.

В узких, «железных» пределах сценария (поскольку он заснят) я постарался сделать свою работу, т. е. попытался через диалоги «голубые», мертвые роли сделать, насколько возможно, живыми. Непосредственному моему «заказчику», Д.А. Фельдману работа моя понравилась. Шнейдеров же (режиссер), получив мою работу, ни разу не поговорил со мной о ней, а ограничился тем, что резко отрицательно оценил мою работу [*третьим лицом*] в присутствии третьих лиц. Его оценку я не привожу, потому что сам ее слышал [*затем*] лишь от третьих лиц. Скажу только, что эта оценка была груба, некорректна, и я понял, что имею дело с человеком, [*имеющим / одинаково чуждым искусству и человеческим отношениям*] обладающим лишь невысокой квалификацией как в области искусства так и в области человеческих отношений.

Далее. Перед работой я предложил, чтобы со мной заключили, как обычно, договор. Но мне сказали: разве ты нам не веришь? Я ответил, что верю конечно. Затем мне была предложена со стороны кинофабрики зарплата: 3000 р., — я согласился.

После же сдачи работы, со мной, нигде не консультируя мою работу (кроме грубо-оскорбительного отзыва Шнейдерова), фактически отказались заключать договор на уже проделанную работу и ничего не заплатили за нее.

Вышло так, что сначала представитель кинофабрики упрасивал меня сделать работу, сам назначил за нее плату, а после того как я сделал работу в самые краткие сроки, чтобы не задержать выпуска картины, меня оскорбили и отказались платить деньги, причем качество моей литературной работы никем и не проверялось, кроме двух людей — Фельдмана и Шнейдерова, [*причем оценка их была полярно противоположна*] вынесших моей работе полярно противоположную [*оценку моей раб*] оценку.

Формально я виноват, что не заключил с кинофабрикой соглашения, доверившись ее представителю, которому не было смысла и расчета меня обманывать. Но по существу это дело ясное: я ведь сделал всю работу в назначенные мне сроки.

Поэтому я прошу Вас предложить 1-й звуковой кинофабрике Межрабпом-фильма уплатить мне за проделанную в ноябре м-це 1935 г. работу по сценарию «Джюльбарс» — 2000 р., т. е. 60% от условленной с представителем фабрики Д.А. Фельдманом суммы.

При этом я прошу найти эффективный способ выплаты этой суммы фабрикой, иначе — в случае Вашего положительного решения — эти деньги придется получать в течение неопределенно долгого времени с огромными, мучительными затруднениями.

Печатается по автографу: РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 22, л. 6–8.

3

Дорогой Андрей Платонов,

«Чего бы я хотел найти в твоём сценарии помимо того, или сверх того, что я уже рассказывал в свое время в Москве?» — Нужно ли это тебе выдумщику, оптимисту, работнику, мастеру!

Хочу рядом с тобой, после ВЕЛИКИХ ПРАЗДНИКОВ, в снежную непогоду, забраться в зал Иллюзиона, скажем города Землянска, бывшей Воронежской губернии и смотреть фильм о рае на туркменской земле. Сеанс окончится, а мы еще останемся сидеть на месте, не в состоянии выговорить слова от ясности сердца и чистоты ума, от вдохновения и стремительной готовности совершать дела и поступки подобно виденных, пережитых и неповторимых.

Ты знаешь, что я мечтаю о фильме торжества правды интернационального патриотизма, торжества дружбы русского и туркменского народов, торжества и победы людей отдающих свою жизнь каплю за каплей за «КРАСНЫЙ ИДЕАЛ» (Бодлер) революции.

Только ты этот сценарий написать можешь, потому что ты работник, выдумщик, мастер.

Крепко жму руку.

В конце октября буду в Москве. Желаю успеха и счастья.

Ашхабад.

22/IX — 1936 г.

Твой Володя /Фельдман/

Печатается по машинописи: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 3, ед. хр. 61, л. 1.

4

Дорогой Андрей Платонович,

Так оно и случилось, что до последнего выдоха в Москве с тех пор, что расстались, я не имел возможности быть у тебя. И не странность характера и не особенности «мучителя», а Злая канитель и, главное, неприятные события в

Ашхабаде и трагизм судьбы картин и основное жестокое безденежье, которому исцеление нет. Но дружеские отношения не на суете построены и потому я верным твоим другом и товарищем остаюсь.

Деловые же отношения таковы:

1) Немедленно по приезде в Ашхабад телеграфно высылаю нужные тебе деньги,

б) доля сценария в верных руках. Не огорчайся, все развивается правильно, пути прохождения и утверждения относительно короче будут, чем длительная неизвестность прошлого. Я уезжаю в полной уверенности, что сценарий будет утвержден. Ал. Кириллович ведет это дело твердо — полагаю, что через декаду благополучный исход определится. Будучи, очевидно, принятый в основном, незначительные для тебя доделки много времени не отнимут, и, очевидно, этим летом начнем крутить. Итак, об одном прошу: хочу знать, где ты и знать о твоей готовности приехать в Ашхабад, на кой предмет всегда рад выслать средства для радости встречи и общежития.

Обнимаю тебя. Привет. Твой Володя.

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 3, ед. хр. 61, л. 2.

ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ (Пьеса в 1-м действии)

Публикация Н. Корниенко

Текст одноактной пьесы отложился в фонде А. Платонова ОР ИМЛИ тремя источниками: двумя экземплярами машинописи «Всемирный старик» и одним экземпляром машинописи «Герой нашего времени». Источник, с которого делалась беловая машинопись «Всемирного старика», в настоящее время не выявлен. Выскажем предположение, что этот текст, представляющий переработку 1-го действия трагедии «14 Красных избушек», мог быть создан не ранее 1934 г. Очевидно, что беловая машинопись платоновской «шутки» на московскую литературную жизнь существовала не в одном экземпляре. Отсутствующие источники могли бы прояснить многое: точную датировку «Всемирного старика»; издания, в которые Платонов мог предлагать одноактную пьесу (в фонде отсутствует 1-й экземпляр машинописи, скорее всего затерявшийся в архивах каких-то московских или ленинградских журналов); мотивы изъятия из пьесы писателя Фушенко, в образе которого легко опознавался прозаик Петр Павленко, необычайно возвысившийся в 1934 г.: член Правления Союза советских писателей и редколлегий многих коллективных изданий; ответственный редактор журнала «30 дней», где Платонов печатает рассказ «Однажды любившие» (1934. № 2) и планирует опубликовать другие рассказы.

Датировать переработку «Всемирного старика» в «Героя нашего времени» можно в настоящее время лишь условно: не ранее второй половины 1936 г. В проведенной Платоновым правке ярко отразились реалии общественно-литературной жизни 1936 г. Исправлением слов Приветствующего Деятеля — с «Должной четкости в работе транспорта еще нет» на прямо противоположные по смыслу: «Я с вами согласен: теперь в работе транспорта наступила должная четкость» — подчеркивается масштаб преобразований и побед на железной дороге, связанных с назначением наркомом путей сообщения Л. Кагановича (этой теме Платонов в первой половине 1936 г. посвятил рассказ «Бессмертие» и киносценарий «Воодушевление»; в этих произведениях появляется герой с фамилией Едвак). Важным аргументом к датировке являются дополнения в список произведений Уборняка-Едвака-Уборняка (прототип Б. Пильняка). Так названия книг «Окорок родины» и «400 грамм чайной» представляют откровенную сатирическую аллюзию на роман Пильняка «Мясо», написанный в соавторстве с С. Беляевым по заказу Наркомата пищевой промышленности; роман не был опубликован, но обсуждения его состоялись: сначала (май–июнь) на московском мясокомбинате, затем (октябрь) в Союзе писателей и на страницах «Литературной газеты» (см.: *Пильняк Б. Письма*. Т. 2. М., 2010. С. 598–602. Комментарии К. Андроникашвили-Пильняк и Д. Кассек). Симптоматичен также псевдоним *Человеков*, вписанный на этапе переделки «Всемирного

старика» в «Героя нашего времени»: этим именем подписана статья-рецензия Платонова «Лепящий улыбку» (Литературное обозрение. 1936. № 18).

Из сохранившихся двух экземпляров машинописи «Всемирного старика» только один с авторской правкой, именно этот источник представлен в транскрипции. Первая правка, сделанная чернилами, отмечена звездочкой (исправления опечаток не отмечаются). Основная правка проведена карандашом.

Исправленный текст был перепечатан набело в нескольких экземплярах. В сохранившейся в фонде машинописи имеется только одно существенное исправление (другие касаются простых опечаток): в словах Хоза «Где здесь социализм?» слово «социализм» заменено на «новый мир» (оп. 1, ед. хр. 264, л. 4). В этом исправлении также очевидна печать осени 1936 г., отмеченной всенародным обсуждением и принятием «Конституции победившего социализма» (И. Сталин). Несмотря на то что действие пьесы разворачивается в 1931 г., ирония на тему построения социализма была явно неуместна.

В левом углу л. 1 машинописи рукой Марии Александровны вписано: «Отрывок из “14 красных избушек”».

[ВСЕМИРНЫЙ СТАРИК

(Шутка)]

Герой нашего времени

[(Пьеса-пародия в одном действии)]

(Пьеса в одном действии)

Действие происходит в 193[0]1 году.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

1. [Иоганн—[Фридрих —] [Луи — ХОЗ], — Иоганн—Луи—[Фридрих] Эдвард Хоз — ученый всемирного значения, предс[тави]едатель*Комиссии Лиги Наций по Разрешению Мировой Экономической и Прочей [з]Загадки, 101 года рождения.

2. Интергом, спутница Хоза, 21 года.

3. Приветствующий Деятель, лет 45.

4. Начальник станции.

5. [Уборняк] [Едвак]*Уборняк Петр Поликарпович. }

6. Жовов Мечислав Евдокимович. }

7. [Суенита] Груня Люднова, 19–20 лет, председатель колхоза.

8. Жел. дор. сторож.

*

Фойэ московского вокзала. Цветы, столики, транспаранты с приветственными надписями на иностранных языках. Несколько [обычных] лозунгов по русски. [Один большой транспарант гласит: «За здорового советского старика! За культурную плодотворную старость!»]* Один большой транспарант гласит: «За здорового советского старика! За культурную еще более плодотворную старость!».

Гудки далеких мчащихся паровозов. Звуки настраивающегося духового оркестра где-то на перроне.

На сцене Начальник станции; он бдительно оглядывает помещение и переставляет цветы на столиках — для их лучшей эффективности. У дверей — ж. д. сторож.

Входит [л]П*риветствующий Деятель.

Приветствующий Деятель (к Нач. Станции). Здравствуйте, товарищ! Когда прибывает поезд с границы?

Начальник Станции. Экспресс «Могучая Птица» должен прибыть через две минуты. По сведениям диспетчера опаздывает на четыре минуты, но я думаю — механик нагонит [: *паровоз серии И-ЭС.*]*

Приветств. Деятель. [*Должной четкости в работе транспорта еще нет.*] **Я с вами согласен: теперь в работе транспорта наступила должная четкость!**

Долгий, далекий, разрываемый скоростью и встречным вихрем воздуха, жалобный свисток мчащегося паровоза.

Нач. Станции (официально). Транс-советский экспресс «Могучая Птица» — Столбцы–Владивосток — прибывает на первую платформу! В литерном люкс-вагоне следует господин Иоганн–[*Фридрих*]–*Луи–Эдвард* Хоз, почетный член Стокгольмской Академии, Председатель Комиссии по Разрешению Мировой Экономической и **Прочей** Загадки при Лиге Наций. (Глядит на часы на своей руке). Опоздание: полминуты! Механик — товарищ Живаго!

Свисток паровоза — уже в пределах вокзала. [Шум] Звук работающих тормозов. Остановка. Гул публики. Приветствия. Музыка-гуш.

Нач. станции, подтянувшись, уходит на перрон. Приветствующий Деятель стоит в сосредоточенной паузе.

В фойе входит Иоганн Хоз об руку с Интергом. У Интергом в руках маленький чемодан. Позади их являются два писателя: [Уборняк] [Едвак*] Уборняк и Жовов. Затем — Нач. Станции.

Приветствующий Деятель встречает Хоза, представляется ему и его спутнице, говорит краткую фразу приветствия по французски <sic>.

Хоз. Здравствуйте, здравствуйте. Здорово живете! Ну как дела с[*о второй пятилеткой*] *вашей* пятилеткой? Надеюсь чотко <sic>?

Привет. Деятель. Пardon: вы говорите по русски? <sic> Вы знаете наш трудный язык пролетариата?

Хоз (раздраженно). Знаю, знаю... Ну, конечно-же знаю!* Я уже забыл, чего я только не знаю. Русский, индусский, мексиканский, еврейский, астрономию, психотехнику, гидравлику... Мне сто один год, а вы — мальчик! — (раздражаясь все более) — вы — мальчик!! — осмеливаетесь со мной говорить по французски! <sic>.

Привет. Деятель. Простите: спутница ваша также потрудилась над русским языком?

Хоз. Мальчик!! Не раздражайте моего духа на этой раздраженной земле! Интергом, скажите ему по русски <sic> ваши пустяки!

Интергом. Долой антискирдовальное настроение!

Хоз. Как? Что такое? [*Хулиганка.*] **Отличница**, вы знаете по русски <sic> лучше меня!? Повторите сейчас-же: вы-же видите — я мучаюсь!

Интергом. Долой антискирдовальное настроение! Я читала газеты советов, я выучилась. Антискирдовальное настроение — по русски <sic> — это печаль. Это аннюи, это не социализм.

Хоз. Это сверкающе!

Интергом. Вы ошибаетесь: это блестяще.

Хоз. Пардон: блестяще!.. Что я такое, если стал забывать чепуху?.. Мальчишки, девочки, дети, — дайте мне трость из могильного креста, чтобы я мог уйти на тот бедный свет!

Интергом. Вы, дедушка, контр-дурак.

Хоз. Как?! Что такое?

Интергом. Вы контр-дурак: значит — умница.

Хоз. (сосредоточенно). Неизвестно, Интергом.

Нач. Станции (Хозу). Поздравляю вас с благополучным прибытием. Желаю вам счастливого путешествия по этой самой великой и **пока еще** самой чуждой вам стране!

Хоз. Самой чуждой? Ошибаетесь: все страны для меня одинаково чужды и бесприютны. Благодарю вас.

Нач. станции прощается и уходит.

Привет. Деятель. Приветствую вас, господин Иоганн Хоз, великий философ слабеющего капитализма, блестящий мастер оппортунистических ухищрений, и желаю вам...

Интергом. Стать младенцем, дошкольчатником, пионером, [*октябристом*] милым другом нового света...

Привет. Деятель (к Интергом — угрюмо). [*Далеко неверно.*] **Верно лишь отчасти.** (Хозу). Приветствую вас в еще неизвестной гигантской стране — от имени трудящихся людей, делающих счастье и истину себе и вам. Мы счастливы встретить вас в своем общем доме!

Хоз. Сомневаюсь, чтобы вы были от меня счастливы.

Краткая пауза.

Хоз. Я никого еще не делал веселым и счастливым. (На Интергом). Вероятно — только ее.

Интергом. Да, Иоганн, от вашей любви я ужасно счастлива!

Хоз. Знаю, знаю... Вы-же вперед женщина, потом человек.

Интергом. И вперед, и назад — я всюду женщина.

Хоз. Вы [*контр-*]умница, Интергом... Ах, мадемуазель девочка, мне давно уже надоело жить в своем организме, в этой жизни, в тоске текущих фактов: дайте мне молочка! Мне скучно, мадемуазель, от сознательных чувств... Молочка!!

Интергом (Вынимает из своего маленького чемодана бутылочку консервированного молока и подает ее Хозу). Кушайте, дедушка, вы не волнуйтесь, вы не думайте: у вас так слаб желудок... Ну ради бога, дедушка, не оставляйте капель на дне, я вас люблю.

Хоз. (отдавая бутылку, допив молоко). Теперь чего-нибудь химического, едкого!

Интергом (Роясь в чемоданчике). Вот — неизвестно что... Что-то химическое, невкусное такое.

Хоз. Давай его, мне надо глотать! (Берет таблетку из рук Интергом и глота-

ет. Затем враз обращается к Привет. Деятелю). Где здесь социализм? Покажите его сейчас-же, меня раздражает капитализм.

Привет. Деятель. Отдельные элементы нашего строя я вам в состоянии предъявить немедленно... Пожалуйста! Сейчас-же направо будет комната матери и ребенка...

Интергом. Благодарю вас. Предъявите нам ради бога комнату для самых бедных старичков, и что они там делают!

Привет. Деятель (в затруднении). Простите: она ремонтируется...

Хоз. Не спешите, Интергом. Здесь нет старичков [*здесь люди умирают во время.*]. **Они живут не в комнате, а в мире, и суется в помощь юности.** (К Привет. Деятелю). [*Вождь,*] **Шеф,** товарищ, остановите ремонт комнаты старичков: она у вас будет пустая.

Привет. Деятель. Я преувеличил, господин Хоз. Этой комнаты у нас нет.

Хоз. Не смущайтесь [*: я знаю, что вы понемногу... (бормочет невнятно) но ведь мы вовсе подлецы. Компривет!*]...* (Ко всем спутникам). Товарищи, подумаем так. У них есть комната матери и ребенка — это пустяки. У них мало **бездельных** стариков и нет для них комнаты — это успех. Не ошибаюсь-ли я, господа?

Два писателя (напряженно, одновременно, почти вместе). Привет! Доблесть! Ажур! Гут! Принципиально! Мерси!

Привет. Деятель. Вы глубоко ошибаетесь, господа! [*У нас есть лозунг:*]* **Мы громко провозглашаем:*** за здорового советского старика! — за культурную, еще более плодотворную старость! [*Прочитайте (Показывает на лозунг на стене).*]*

Хоз. **Совершенно верно. Я сказал тоже самое, но хуже вас.**

Интергом. Иоганн, большевистские старички тоже любят женщин как ты?

Хоз. Сомневаюсь[.]: **революция интересней любви.***

Интергом. А если они догонят и перегонят?

Хоз. Тогда ты уйдешь к ним, а я женюсь на юной комсомолке — моложе тебя.

Интергом. Это ужас, Иоганн!

Хоз. Это моя техника, Интергом. Вы ее знаете?

Интергом. Ах, вполне, Иоганн. Мое тело прогрессирует от вашей [*старости*] **страсти***.

Хоз. Оно и увядает также, Интергом. Я говорю о вашем теле. А мой опыт приобретает рациональность.

Привет. Деятель (смущенно). Господин Хоз, вас ожидает наша страна.

Хоз. Да, да, — сейчас мы отправимся в русское пространство, на воздух, в зеленую рощу, [*на колхозную печку нового мира,*]* в природную чепуху!..

Привет. Деятель. Господин Хоз, для вас давно заведены моторы. Разрешите узнать ваш курс!

Хоз. В безвестность истории, в Азию, в пустоту Востока... Мы хотим измерить светосилу той зари, которую вы якобы зажгли.

[*Уборняк.*] [*Едвак.*]* **Уборняк.** Могу я узнать у господина всемирного мыслителя его точку зрения на какой-либо всемирно-исторический предмет?

Хоз. А вы кто такой? — вы трудящийся?

[*Уборняк.*] [*Едвак.*]* **Уборняк.** Я прозаический великороссийский писатель Петр Поликарпович [*Уборняк*] [*Едвак*]* **Уборняк.** Я надеюсь, что вы знаете

мои книги: [«Бедное дерево»] [«*Смутное!* Тьма темных»]*, «Бедное дерево», «Доходный год», «Окорок родины», «[Культурнейшая] [Специфическая] Культурнейшая личность», «Вечно-советский», [«Море впадает»] «400 грамм чайной», и прочие мои сочинения?

Хоз. Не надейтесь: я не знаю ваших книг.

[Уборняк.] [Едвак.]* Уборняк. Народам известна моя международная деятельность по обороне моей родины...

Хоз. Простите мое невежество. В чем выразилась эта ваша деятельность?

[Уборняк.] [Едвак.]* Уборняк. В момент угрозы интервенции со стороны Англии я женился на знаменитой англичанке. В эпоху японской угрозы — я обручился с японкой из древнего рода.

Хоз. Благоразумно. Интервенция, как известно, не состоялась: ваша заслуга неопенима. [*Но на ком вы женились в гражданскую войну?*

Уборняк. На образованнейшей дочери почтенного русского генерала.

Хоз. Отлично.* Вы, господин [Уборняк.] [Едвак.]* Уборняк, совсем неглупый человек — для дураков.

[Уборняк.] [Едвак.]* Уборняк. По добрейшему обычаю моей родины, по сердечнейшему дружелюбию нашей наибогороднейшей и наибогороднейшей отлично-превосходной страны — разрешите обменяться поцелуем, дабы получилось у нас это культурно и исторически!

Хоз. (указывая на Интергом). Поцелуйте вон ее в щеку. Она заведует моими чувствами.

Интергом подставляет свою щеку, раздув ее изнутри, а [Уборняк] [Едвак]* Уборняк вежливо прикладывается к ней.

Привет. Деятель. Вам, господин Хоз, желает представиться еще один писатель: — господин-гражданин Мечислав Жовов.

Хоз. Скорее, пожалуйста. Мне нужна действительность, а не литература.

Мечислав Жовов медленно подходит почти вплотную к Хозу и молча, несколько застенчиво, улыбается.

Интергом. Иоганн, отчего у него лицо счастливого корнеплода? — я забыла его по русски <sic>.

Уборняк. Это [*русский*] **российский*** овощ, медамуазель <sic>.

Ж. д. сторож (у дверей). [*Тыква*] **Тыквы!** Какой овощ?! [*— Эх ты, Мордовцев, [к]Камо грядеши!*]

Интергом. [*Счастливая тыква!*] **А тыква — это что? — счастливый овощ <sic> или нет?**

Пауза. Жовов молчит.

Привет. Деятель (Хозу). Он говорить не может: у него [*десять*] **двенадцать** человек иждивенцев. Но он вам рад.

Пауза полного, коснеющего недоумения.

Привет. Деятель. Может быть, господин Хоз[,] выскажется более научно о цели своего путешествия в страну строящегося социализма?

Хоз. Научно?! Не раздражайте меня! Я приехал сюда веселиться, я еду по пустяку!..

[Уборняк.] [Едвак.]* Уборняк (торжественно). Вы ошибаетесь, господин Хоз. У нас в стране, на одной шестой суши, где...

Хоз. Не притворяйтесь серьезными, господа. Вам хочется [*рассмеяться*]

только есть и пить в своей стране, а вы старайтесь мыслить! [*Смейтесь*] **Ешьте** и сочувствуйте!

Шум поезда, вошедшего в вокзал, гул толпы пассажиров. Уже по этим звукам ясно, что пришел обыкновенный поезд дальнего следования.

Несколько будничных пассажиров входят по ошибке в зал на сцене, но ж. д. сторож выпирает их вон обратно. Два пассажира, однако, успевают миновать сторожа и пройти через сцену с мешками. Третьим пассажиром, спокойно и нечаянно прошедшим мимо сторожа, является [*Суенита*] **Груня Люднова**. Через плечо — **спереди и позади** — у нее висят [*ее*] **ее** вещи[.]: [*связанные узлом на плечо:*] за спиной мешок с [*сухарями*] **пищей*** и железная кружка, спереди — книги, обвязанные веревкой. [*Суенита* —] **Груня** — смуглая, юная женщина, она [*сейчас утомлена дорогой и грязна. Она*]* оглядывает людей и обстановку удивленными, немного грустными глазами.

Хоз (наблюдая [*Суениту*] **Груню**). Какое бедное творение природы!

[*Суенита.*] **Груня**. Мы **пока еще** не богатые... Где тут уйти на Казанский вокзал — мне нужно ехать в пустыню.

Хоз (неподвижно, разглядывая ее). Как тебя зовут божие создание?.. Куда ты спешишь отсюда, советское дитя?

[*Суенита.*] **Груня**. [*Суенита.*] **Аграфена Петровна Люднова**. Я не дитя, я пред[*стави*]седатель пастушьего колхоза [*Красные Избушки*]*. Я еду домой на Каспийское море.

Хоз. Какое чудо жизни — ребенок правит деревенским царством! Откуда же ты едешь, беззащитная моя?

[*Суенита.*] **Груня**. Я не беззащитная — у нас колхоз, у меня муж в Красной Армии. Я в Ленинград ездила, библиотеку в премию получала.

[*Уборняк*] **[Едвак.]* Уборняк**. Товарищ председатель, сколько у вас обобществлено хозяйств? Не активничают-ли кулаки? Нет ли мелких прорывов в организационно-хозяйственном укреплении? Не нужно-ли срочно послать в ваш колхоз ликвидационно-прорывочную бригаду писателей. Я член [*культбригады...*] **культуркомнессии...**

[*Суенита*] **Груня** (задумчиво). Писателей?.. А они умные?.. У нас четырнадцать [*красных*]* избушек. У нас не было чтения, все уж прочитали, у нас в колхозе читают вслух по ночам. Лампа горит, стекло треснуло от огня, а я читаю и все думают около меня, а кругом темно, слышно как шумит Каспийское море. Книги все прочли, стали неинтересны, нам было скучно жить с одним своим умом. Мне дали тогда в премию библиотеку, что я трудодни прекрасно сосчитала. А книги хотели прислать, только не прислали — все нет и нет: у бюрократизма не болит социализм. Я поехала сама, взяла и везу, не знаю теперь где Казанский вокзал, где билеты берут без плацкарты.

Привет. Деятель. Вот перед вами, господин Хоз, небольшое **героическое** существо социализма.

Хоз. Огромное, дорогой мой. Весь божий мир скрылся в этом бедном существе. (К [*Суените*] **Груне**). Дайте мне вашу руку, счастливая моя! **Если есть сейчас герой нашей загадочной [и], печальной эпохи, то кроме вас, его [нигде] нету[.] нигде.**

[*Суенита*] **Груня** несмело подает Хозу свою руку.

Хоз целует ее руку.

[Суенита.] Груня. Плюньте лучше. У меня рука сейчас грязная. Руками ведь не целуются, а только работают и обнимаются.

[Уборняк] [Едвак.] * Уборняк. Она санминимум проходила.

[Суенита.] Груня. Да, я санитарка и детей умею принимать.

Хоз. А рожать вы не пробовали?

[Суенита.] Груня. Успела уже.

Хоз. Хотите одеколону для рук?

[Суенита.] Груня. Так себе. Не хочется. Где казанский <sic> вокзал?

[Уборняк] [Едвак.] * Уборняк. Разрешите я вам билет возьму вне всякой очереди?

[Суенита.] Груня. А разве можно? Там люди в очереди стоят, это против закона, я за кило пшеницы людей наказывала.[..]*

Интергом. ([Суените] Груне). Хотите молока?

[Суенита.] Груня. Я в колхозе его пила. До свиданья. Я пойду в очередь билеты покупать — боюсь не достанется <sic>.

Хоз. Погодите... Я еду с вами — разрешите пожилому человеку.

[Суенита.] Груня. Вы старый. У нас [лесу] лесу нету: если умрете — гроб не из чего делать. Мы вас в песок положим.

Хоз. Я согласен. До свидания, господа! Пишите сочинения, приветствуйте, встречайте поезда дальнего следования, будьте здоровы...

Хоз и [Суенита] Груня направляются к выходу.

Интергом (бросаясь вслед). Иоганн! А где-же я буду жить? Иоганн! Здесь чужая страна, я умру без тебя, Иоганн!

Хоз (приостанавливаясь). Ну, дальше что? Ну, раздражай, раздражай меня! Выпускай из тела пуштыки!

Интергом (Припадая к Хозу). Иоганн, ты исчерпал своей любовью всю мою молодость...

Хоз. Да, исчерпал. Я же мужчина, Интергом!

Интергом. Не бросай меня сразу! Выпей своего молочка, съешь чего-нибудь химического — уйдем в отель, забудемся... Возьми меня в пустыню, я засохну по тебе в Европе[.]...* (плачет).

Хоз. Умирают от любви и живут в пустыне — только ангелы, Интергом... Ты женщина, ты в пустыню не поедешь. Сегодня-же ты будешь улыбаться...||

[Суенита.] Груня. Старичок, там во все колхозы поезда уйдут. Мы остаемся.

Хоз. Сейчас. Сейчас все организуем, бедные мои!

Интергом (в слезах). Где-же ты станешь нить молоко, есть порошки и пилюли? Кого ты будешь теперь любить? Я изучила тебя, я чувствовать привыкла, а теперь надо забывать!

[Суенита.] Груня. Я его буду кормить из своей сумки. У меня [сухари и корки есть] сухари и булки французские <sic> есть!..*

Хоз. (К [Уборняку] [Едваку] * Уборняку). Господин писатель!* Интергом голландская фламандка, хотя и родилась в России. Я считаю полезным улучшить нравственно-политические отношения между вашей родиной и Голландией. Возьмите Интергом под вашу любовь и покровительство. Сделайте одолжение голландской королеве.

Интергом. Ах, Иоганн! Я так грустна сейчас! Ну поцелуй мне руку!

Хоз. Успокойся, Интергом: ты знаешь, что жизнь все равно несерьезна. Прощай, мое бедное тело! (Целует Интергом в лоб и оставляет ее, отходя к [Суенита] Груне).

[Уборняк] [Едвак.]* Уборняк. (к Интергом, предлагая ей руку). Сударыня, разрешите предложить вам культурную дружбу и гостеприимство! Мой дом открыт всей Европе!

[Суенита.] Груня. (Хозу). Пойдем скорее, бабушка, в нашу деревню, у меня ребенок там плачет.

Хоз. Пойдем, божье создание. Дай мне сухарик пососать из твоего мешка.

[Суенита.] Груня. После. Сядешь в вагон — тогда и будешь трескаться.

Привет. Деятель. Господин Хоз, вас ожидает «Бьюик». Мотор все время горячий, машина дежурит для вас.

Хоз. Остановите его. Я начинаю теперь согреваться сам — моторы пусть остынут.

Уходит с [Суенитой.] Груней.

[Уборняк] [Едвак.]* Уборняк. (ведя под руку Интергом). Вы отлично и серьезно заживете у меня в доме, моя славная и милейшая госпожа Интергом.

Все расходятся[.], кроме Интергом, [Едвака] Уборняка и ж. д. сторожа.*

[Уборняк] [Едвак.]* Уборняк. Ах вы, моя голландка! У вас-же чудесная гидротехническая родина! Мы с вами романы будем писать и — очерки!.. У меня дома собака Макар есть, вот зверь обрадуется вам!

Интергом. (улыбаясь). Да, господин [Уборняк] [Едвак.]* Уборняк, я люблю романы... И Макаров я тоже люблю — они мне нравятся!

[Уборняк] [Едвак.]* Уборняк. Голубушка, дайте мне попить этого хозовского молочка!

Интергом вынимает из своего маленького чемодана бутылку молока и подает [Уборняку] [Едваку] Уборняку.

Интергом. Ну, пожалуйста!

[Уборняк] [Едвак.]* Уборняк. (выпив молоко). Культурная была привычка у этого научного старички!.. Послушайте, превосходнейшая моя, — как же вы жили с этим ветшайшим старичком?..

Интергом (улыбаясь). Ах, господин [Уборняк] [Едвак.]* Уборняк, жизнь ведь так несерьезна! (Оба уходят)*.

[Конец.]

Ж. д. сторож (один). Контрреволюция нервная какая: жизнь ей несерьезная на готовых харчах!*

Конец.*

[Ф. Человек<ов>]

СТАНЦИЯ КРАСНЫЙ ПЕРЕГОН

Статья и публикация Н. Дужинной

В фонде А. Платонова ОР ИМЛИ есть три документа под названием «Станция Красный Перегон (Пьеса для передачи по радио)» — переработка для радио рассказа «Бессмертие» (1936): составной автограф с использованием машинописи рассказа; сделанная с этого автографа машинопись с дальнейшей авторской правкой и итоговая машинопись, не содержащая авторской правки. Никаких данных о том, прозвучала ли эта платоновская пьеса по радио, пока не обнаружено. И хотя пьеса по отношению к рассказу является вторичным текстом и в большей части простым его переложением, однако и она содержит несколько любопытных деталей и свидетельствует не только о планах Платонова, но и о том, как он работал и откуда мог черпать материал для своей прозы. Пьеса, как и большинство платоновских произведений, автором не датирована.

Идея переработать для радио рассказ «Бессмертие», вероятно, не была случайной. Написанный в начале 1936 г. для коллективного сборника писателей о железнодорожниках и впервые опубликованный в журнале «Литературный критик» (1936. № 8), рассказ понравился читателям и был положительно оценен критикой. После публикации в журнале, рассказ вошел в книгу Платонова «Река Потудань» (1937) и в коллективный сборник о железнодорожниках «Железнодорожный транспорт в художественной литературе» (1939), для которого и был написан. Поэтому неудивительно, что именно этот рассказ Платонов решил переработать для радио. Идея радио тоже понятна: с радио, как известно, сам Платонов сотрудничал в 1928–1930 гг. (см об этом: *Антонова Е.* Рассказы А. Платонова для «Крестьянского радио» // *Страна философов*, 2003. С. 692); кроме того, в конце 1930-х гг. на радио работала его жена. Литературно-драматическое и литературно-художественное вещание в сетке радиопередач в конце 1930-х гг. занимало большое место: это были и передачи типа «Театр у микрофона», и инсценировки художественных произведений, и актерское чтение отрывков из них; и литературные передачи «по случаю» или адресные, например к 20-й годовщине Великого Октября; для домохозяек и пр. «Случай» мог оказаться благоприятным и для платоновского рассказа.

Так или иначе, Платонов переделывает рассказ «Бессмертие» в радиопьесу. Он берет ту машинопись рассказа, которая, вероятно, оказалась не задействованной в публикациях, — самую первую, когда рассказ назывался еще «Красный Лиман», а главный герой носил фамилию своего прототипа — Цейтлина Эммануила Григорьевича. Платонов заново пишет начало — вступление к пьесе. В этом вступлении основное внимание уделяется описанию звуков железнодорожной станции и вводится новое лицо — Ведущий. Переходя к основному сюжету, Платонов обращается к машинописи рассказа и правит ее. Эта правка носит техни-

ческий характер: часть описаний уходит в текст «Ведущего», часть — вообще вычеркивается; раздумья героев становятся репликами, Эммануил Григорьевич заменяется на Эммануила Семеновича и т. д.

Переработанный текст Платонов отдает машинистке и новую машинопись снова правит. Он сокращает текст от лица «Ведущего», заменяя его на мастерски созданный звуковой образ жизни на станции, например, вычеркивает слова Ведущего: «В одном пристанционном доме, в девичьей комнате, проснулась молодая женщина, домашняя работница начальника станции. Она прислушалась к голосу знакомого паровоза: она знала все машины из депо Красный Перегон, как людей с разным характером». Вместо этого текста Платонов дописывает ремарку для постановщиков пьесы: «(Краткая пауза, во время которой явственней слышится хор далеких голосов: паровоза, петухов и собак. Но этот хор голосов удаляется, ступшевывается — и слышно, как тикают часы-ходики в тишине комнаты, умоляюще мяукает кошка, царапая в дверь, затем — зевает и потягивается молодая женщина, она поворачивается туловищем и под ней скрипит кровать)» (ОР ИМЛИ, ф. 629, он. 1, ед. хр. 267, л. 3). И немного ниже — вычеркивает текст от лица Ведущего: «Она, босая, подошла к закрытой двери Эммануила Семеновича, чтобы сказать ему о паровозе, который кричит с перегона. Но в комнату она не вошла: она услышала, как ее хозяин уже говорит по телефону с диспетчером». Вместо него вписывает: «(Слышно, как Галя встает: шлепают по полу ее босые ноги, она отворяет дверь, кошка перестает мяукать, босые ноги ее удаляются. Краткая пауза). Галя (почти шепотом): Хозяин-то нюжли-ж спит: ведь паровозы кричат!?. Аль будить его, аль не надо!.. (Краткая пауза)» (ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 267, л. 4). Переделывает Платонов и некоторые диалоги, например перебранку Гали и составителя поездов, куровода Полуторного, пришедшего к Левину просить достать петуха для своих кур. Галя прогоняет Полуторного: «Ступай, заплачь! Привыкли, чтоб государство — советская власть — танцевало перед вами, — я вам не она!.. — Полуторный: А кто ж ты, раз ты не она? Контр, что ли? — Галя: Он!» Эта часть диалога перешла в пьесу из рассказа. Однако в машинописи пьесы Платонов вписывает еще одну странную реплику на тему, если можно так выразиться, лингвистического характера, которую вкладывает в уста Полуторного: «Ну пускай, ты — он, а я — она!» (л. 7). Такого замечания на тему «согласование по роду» в машинописи рассказа «Бессмертие» не было. Интересно здесь вот что: это замечание можно рассматривать как реакцию Платонова на одно редакторское исправление рассказа «Бессмертие» в сборнике 1939 г. «Железнодорожный транспорт в художественной литературе»: редактор убрал из реплики Галины упоминание о советской власти, а также согласовал с женским родом Гали выдвинутое ей Полуторным обвинение, в результате чего получилось: «А что ж ты, раз не оно? — спросил Полуторный. — Контра, что ль? — Она! — согласилась Галя» (см. об этом: *Дужина Н.* Вступительная статья к публикации рассказа «Бессмертие» // *Страна философов*, 2003. С. 744). А если предположение о том, что «лишняя» реплика Полуторного действительно была своеобразной реминисценцией редакторской правки, то тогда пьесу можно датировать 1939 г. — годом выхода сборника. Любопытно, что при этой последней правке радиопьесы Платонов добавляет деталь о петухе, которой не было в рассказе и которую можно рассматривать как своеобразную реминисценцию уже из «Котлована». Полуторный объясняет Левину, почему у его кур нет петуха: «Петух-то он был, да без меня — я на дежурстве был — приехал кум из колхоза и скушал его на закуску. Помрачение жизни!» (ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 267, л. 7). Предположение об автореминисценции и «учете» редакторской правки согласуется с тем, как Платонов работал и над другими своими произведениями.

[Бессмертие]
Станция Красный Перегон
(Вариант названия — Бессмертие)
 (Пьеса для передачи по радио)

Действующие лица:

1. Левин, Эммануил Семенович, начальник станции Красный Перегон
2. Галина, его домашняя работница
[Паровозный машини]
3. **Л.М. Каганович**
4. Машинист паровоза ФД
[Полуторный, составитель паровозов Захарченко]
5. **Полуторный,**
6. **Захарченко составители паровозов**
7. Петр Иванович, конторщик
8. Пожилой человек, бывший ж.д.-ник
9. Пирогов, дежурный по станции
10. Сторож
[Л.М. Каганович]
11. Едвак, помощник Э.С. Левина
12. Ведущий

(Долгое, заглушенное **расстоянием**, пение сирены бегущего паровоза.

Краткая пауза

Звук быстро приближающегося поезда: мощный паровоз **работает** на большой ритмической отсечке, при этом отсечку слышно на фоне другого *[звука]* звука — сифонного дутья и игры колес, бегущих по рельсовым стыкам.

[Вдруг]

Отсечка машины замирает, прекращается, — слышно лишь сифонное *[ду]* дутье и игра бегущих колес.

Дутье прекращается; скрежетание *[трения]* **трущихся** тормозных *[колес]* колодок о бандажи колес.

Паровоз приблизился на слушателя: слышен гул пламени в топке, напряженный шум котла.

Протяжное пение сирены (этих сирен на машине две) — высокой,

Затем низкой, которая вступает в звуковую параллель с высокой, — пение в две сирены.

Краткая пауза.

Сигнал низкой сиреной: два коротких, третий более протяжный (сигнал остановки).

*[Ведущий: Ночь. На входном светофоре сделан красный сигнал. На крюке тендера паровоза висит **поездной** состав весом в две тысячи тонн, — и теперь машинисту придется *[брать]* **трогать с места** на подъем, **брать** в упор.]* этот **тяжеловесный состав**

Ведущий. После полуночи, на подходе к станции Красному Перегону остановился тяжеловесный товарный состав, потому что на входном светофоре был

сделан красный сигнал. Машинист [*обиделся*] достал красный платок и вытер [*лицо, которое*] им глаза, которые устали глядеть во тьму, против ночного зимнего ветра. Машинисту теперь предстояло брать с подъема в упор две тысячи тонн, и бандажи паровозных колес будут выбирать своим трением огонь из замерзших рельс. Но беда не в этом: машинист пожил на свете, поездил по земле и всего повидал. Беда в том, что состав стоит в растяжку, на подъеме, и при трогании [*его*] с места **его** можно оборвать [*состав*]. На станции Красный Перегон [*живет*] работает [*орден*] начальником станции орденоносец Эммануил Семенович Левин. [*В его дежурство*] Сейчас позднее время, Эммануил Семенович [*наверно*] наверно уснул. При нем-бы не случилось, чтобы тяжеловесный состав задержался на входе, сразу нарушив весь график движения.

(Гул пламени в топке.

Клапан баланса гремит паром в воздух.

Свист пара, запущенного в инжектор, шум **текущей по трубе** воды —

И клапан баланса перестает испускать пар).

Механик. Жалко будить Эммануила Семеновича. Но — придется!

(Краткая пауза. Вода шумит через инжекторный прибор в котел).

Механик. Но — придется!

(И протяжно запела низкая сирена,

затем к ней прибавляется сирена высокого тона — и они, сирены, поют спаренным голосом.

Сирены утихают, но в дальнем колхозе забрехали собаки,

вдобавок к ним — в другом месте — запели петухи,

вступает опять сдвоенная сирена — и теперь в пространстве звучит целый хор голосов: паровоза, петухов и собак.

[*Сразу — пауза*]

Этот хор несколько стусевывается, но [*не*] вовсе не умолкает и служит звуковым фоном для последующего).

Ведущий. В одном пристанционном доме, в девичьей комнате, проснулась молодая женщина, домашняя работница начальника станции. Она прислушалась к голосу знакомого паровоза: она знала все машины [*лиманск*] из депо Красный Перегон, как людей с разным характером.

(Краткая пауза, во время которой явственной слышится хор далеких голосов: паровоза, петухов и собак).

Галя (дом. работн.). Либо тормоза захватило! Либо другое сказилось что, а бис-автоматчик [*спит*] спит!.. Ну что ж это такое: ну не мученье, ну не разло-женье это делается, — все сердце болит от гадюк!..

Ведущий. Она, босая, пошла к закрытой спальне Эммануила Семеновича, чтобы сказать ему о паровозе, который кричит с перегона. Но в комнату она не вошла: она услышала, что ее хозяин говорит по телефону с диспетчером.

Левин. Это ты, Мищенко?.. Чего вы четыреста третий держите на входе?..

[*(Краткая)*

[*(В это врем*

[*(К этому времени звуки хора голосов сходят на нет, <нрзб> заглушаются в отдалении).*]

(Короткая пауза)

(вставка [*I*])

I — и след. до конца)
(вставка I)

[— *Это ты, Мищенко?.. Чего вы четыреста третий держите на входе?.. Мищенко что-то говорил оттуда в телефон, кухарка стояла за дверь спальни начальника станции.*]

[— **Левин.** Хорошо, принимайте скорее! [— *сказал Эммануил Григорьевич.* —] Утром я найду виноватого... Отчего я не сплю? Нет, я сплю, но мне снится, что у вас происходит... Обожди минуту! Послушай горку!..

[*Кухарка Галя тоже прислушалась.*] (С другого [направления, не там, где кричал поездной ФД,] **расстояния, более близкого, слыша[лись]**тся теперь жалобные гудки [второго] паровоза[.] **совсем другой интонации, чем гудки поездной машины).**

[— **Левин.** Слышишь? [— *спросил в телефон начальник.* —] Скомандуй на горку, чтоб тормоза отдали: горочный паровоз не может осадить состава!

[*Эммануил Григорьевич положил трубку.*] (**К этому времени звуки поездной машины, петухов, собак и второго [Л]паровоз[ы]а перестали [кричать] слышаться.** [*Галя пошла от двери обратно к себе и легла в постель. В парке отправления*] **Где-то близко, нормально и негромко, успокоительно** посвистывал маневровый паровоз[. *Она*], — и слыш[ала]но, как **со скрипом кат[ились]я**тятся вагоны по морозным рельсам и затем с силою [*бились*] **раздаются удары** диск[ами]ов буферов о [*другие вагоны*] **буфера других вагонов).**

[— **Левин.** Кто там хулиганит на маневрах? — [*опять закричал в телефон хозяин из своей спальни.* —] Почему вагоны на башмак не принимают?.. Где транзитный состав из нулевого парка, отчего я его не слышу? Ему ведь время быть!

[*Он умолк; ему отвечали по обратной связи.*]

(**Краткая пауза.**)

[— **Левин.** Проверьте и позвоните! [— *сказал Эммануил Григорьевич.*] Если там будет так тихо, я все равно уснуть не могу... Что? Нет: я дремать буду. Пусть паровозы **спокойно** свистят, тогда я засну. До свиданья!

[*Галина вздохнула на своей постели:*

—] **Галя (громко вздыхая).** Ну не демоны, не чертячи это остатки!.. Скажусь-ка я Лазарю Моисеевичу про такую жизнь — напишу ему открытку: нехай негодный народ попеняет, чтоб спать хозяину в сутки давали...

Ведущий. Большое тело Галины, **домашней работницы начальника станции,** болело по транспорту, потому что все люди на станции Красный [*Лиман*] **Перегон,** которые были ей симпатичны, тоже тратили свое сердце на железную дорогу. Сперва, когда Галина узнала такую жизнь, она решила: а меня несколько то не касается, откуда люди беду себе в душу пускают, — я и пешком буду жить [, *а грузную тяжесть за плечами унесу,* —], — мне что паровоз, что вагон, ничто ни к чему, — я ведь женщина — девка такая! [Z] Однако Гале вскоре же нечем стало жить: ни для сердца, ни для симпатии, ни для думы не находилось никакого применения, поскольку она хотела существовать пешей в одиночку, а еду носить в котомке за спиною, — **безо всяких железных дорог.** И тогда, склонившись в силу жизни к людям, она стала разделять их участь и тревогу, а пешей жить, хоть и могла, но не хотела: не стало интереса. [Z] Она

долго еще не спала, согреваясь собственным теплом под одеялом от работы своего мощного сердца.

[—] **Галя.** Ух, ветряка-враг сейчас дует в степи по путям! [— думала она.] — Люди говорят, от холода рельсы пополам трескаются... Ни то нынче треснут, ни то нет! Пускай бы уж нет, а то погрузки не будет, Эммануил [*Григорьевич*] **Семенович** опять похудеет... Завтра надо ему сметаны купить. Чего-то это колхозники возить ее мало стали: сами лопают, зажиточные черти, ишь, морды какие в степях живут! [— *Галя вспомнила лица знакомых колхозников.*] — Обрадовалась теперь, а раньше, бывало, такие личности казали: одна [*худоба*] **тоска** да чуждость, — мы — селянство! Так бы и вдарила теперь каждого врозь за прежнее. Класс на класс хотели! Я тебе дам класс! Вон он класс, [— *Галя сделала слабое движение туловищем в сторону комнаты начальника станции.*] (**краткая пауза**) — он спит и слышит...

[*Сама Галя тоже была колхозница-господарка, однако сердце ее не лежало к одному лишь родному и милому колхозу; это для нее представляло мало радости — масштаб мал.*]

Ведущий. Она уснула. Телефон молчал над постелью ее хозяина; хозяин тоже спал, и тело его, привыкшее к краткому отдыху, поскорее, поспешно набиралось сил, — сердце обмерло в глубине груди, дыхание сократилось, поддерживая лишь дежурное тление жизни, каждый мускул и каждая жила втайне потягивалась, борясь с уродством, с морщинами дневного напряжения. Но во тьме ума, обильно орошаемого кровью, светилась одна дрожащая точка, она блестела сквозь сумрак полу прикрытых веками глаз, — точно горел светильник на удаленном посту, на входной стрелке главного пути из действительности, и этот кроткий огонь каждое мгновение мог превратиться в обширное сияние всего сознания и пустить сердце на полный ход. [*] [Z] Наутро Галина взяла котомку начальника станции и пошла на базар. Сколько раз она хотела выбросить эту ветхую, старинную [*котомку*] [*хозяйственную тару*] **котомку**, неудобную, сшитую давно, в старинные года, из кусков юфти и украинского полотна; не однажды Галина латала эту сумку-котомку, и все же она была дурна. Раньше с такими [*котомками*] **сумками** ходили дальние нищие, но и те перестали. Однако Эммануил [*Григорьевич*] **Семенович** любил эту котомку; он с ней прожил в мире всю свою жизнь, исходил и проездил по земле сто тысяч километров или больше, она была его единственным имуществом в детстве, в юности и **даже** в зрелом возрасте — на родине в Черкассах, в уссурийской тайге, под Москвою и здесь в [*Лимане*] **Красном Перегоне**. Он странствовал с этой котомкой, и она нигде не полнела от богатства, — только окружающее государство добрело от товаров, от многолюдства, от движения тучных поездов. Казалось, что из этой котомки, из рук человека, который ее носит, выходит добро, но сама котомка всегда была пустой.

Вернувшись с базара, Галина уже не застала хозяина; зато около двери закрытой квартиры она встретила составителя поездов Полуторного, который пришел к начальнику станции посоветоваться, где достать петуха для его плимутокских кур. [*Галя велела ему пропасть с ее глаз.*]

[—] **Галя.** А ну, пропади ты, хлопец, с глаз моих чистых: у нас о паровозах душа не поспевает болеть, а о курах твоих — нисколько!

[—] **Полуторный.** До свиданья [, — сказал Полуторный. —]... Пойду сейчас в кабинет к товарищу [*Цейтлиту*] **Левину** Эммануилу [*Григорьевичу*] **Се-**

меновичу. Скажу ему, чтоб хамок у себя не держал, а то персонал оскорбляют, настроенье кадрам портят...

[—] **Галя.** Ступай, заплачь! [— *заговорила Галя.* —] Привыкли, чтоб государство — советская власть — танцовало перед вами, — я вам не она!..

[—] **Полуторный.** А что ж ты, раз ты не она? [— *спросил Полуторный.*] — Контр, что ль?

[—] **Галя.** Он! [— *согласилась Галя.*]

Ведущий. В кабинет [*Цейтлина*] **Левина** Полуторный попал не сразу, там шло диспетчерское совещание. Потом Эммануил [*Григорьевич*] **Семенович** сам вышел к Полуторному. Составитель сказал, что он не знает как быть и круглые сутки тоскует: у кур его нету подходящего, достойного петуха; куры [*те*] его особые, несутся круглый год и теперь мечутся, кричат без петуха, а некоторые уж летать приучились, — высоко поднимаются в воздух, как форменные птицы, и оттуда кудахчут. Сумасшествие природы!

[*Цейтлин*] **Левин** молча глядел в лицо Полуторного: чем только не живет на свете человек, даже курами и петухами может питаться его душа, и в птичьем надворном хозяйстве его сердце находит себе утешение!

[—] **Левин** (*тихо*). Понимаю [, — *тихо сказал Левин.* —]... Я знаю одного куровода в Изюме, он мой знакомый... Сейчас напишу тебе записку к нему — в выходной съездишь. Если у него плимутроков нет, тогда он тебе скажет, где их достать. У него есть друзья среди куриных специалистов. Я все это ему напишу...

[*Говоря, Цейтлин*] **Ведущий.** Сказав это, Левин склонился к столу и [*уже*] написал[.] записку в Изюм к куриному специалисту. [*Z*] Полуторный ушел. Он был доволен: пускай его баба-жена займется курами, а им перестанет заниматься. Была бы одна его воля, он давно бы пожарил всех кур на закуску к наливке... Но жизнь его шла косо: приходилось одними и теми же руками сцеплять большегрузные вагоны и шупать кур, мелкую [*бабью тварь*] **птичью скотину**. Полуторный решил и об этом поговорить как-нибудь с товарищем [*Цейтлиным*] **Левиним**, пока его душа окончательно не испортилась от жены и не пропала его кадровая ценность. Эх жизнь, когда ты сорганизуешься, чтоб уж не чують тебя!

[*Цейтлин*] **Начальник станции, оставшись один в кабинете,** попробовал бумаги на своем столе — отношения, рапорты, сведения, ведомости, на седьмом пути свалили вагон, контрольный пост все еще держит поезда... Самому нельзя сделать работу тысячи человек; его система предварительных извещений о прибывающих поездах дает пока слабую пользу. Всякая система работы лишь игра одинокого ума, если она не прогревается энергией сердца всех работников. Здесь, в [*Лимане*] **Красном Перегоне,** ему тоже придется проникать внутрь каждого человека, мучить и трогать его душу, чтоб из нее выросло растение, цветущее для всех.

[*Цейтлин*] **Левин** робко улыбался. Он был один; со стыдом и нежностью он думал о своих близких людях, помощниках по работе. Ему давно стало ясно, что транспорт в сущности простое, нетрудное дело; но отчего же он требует иногда не обыкновенного, естественного труда, а страдальческого напряжения?.. Мертвый или враждебный человек — вот трудность! Поэтому нужно постоянно, непрерывно согреть другого человека своим дыханием, держать его

близко, чтоб он не мертвел, чтоб он чувствовал свою необходимость и хотя бы от стыда и совести возвращал полученное извне тепло помощи и утешения в виде честной жизни и работы... Но пока далеко не у всех людей душа обращена вперед — в работу и в будущее; у многих она гнездится далеко в тылу, на домашнем дворе, где ходят куры, хозяйствует жена, стареет утварь, изнашивается одежда и ютится ветхая нужда, от которой до костей прозябает всякий человек и тайно плачет слезами себе внутрь, в кровь своего тела.

Пришел конторщик, **Петр Иванович**. Он начал *[говорить что-то]* сообщать начальнику *[про]* сведения за истекшие сутки. *[Цейтлин]* **Левин** в истекшие сутки тоже жил и поэтому знал про них все. *[По своей привычке он больше слушал паузы речи, в которые каждый человек неощутимо, почти бессознательно борется с внезапным наступлением личных, интимных, потрясающихся сил и сокрушает их, думая, что они не относятся к делу.]*

[—] **Левин**. Хорошо, Петр Иванович, — сказал *Цейтлин*. —. Что еще?

[—] **Петр Иванович**. Эммануил Григорьевич... Разрешите мне дежурить по ночам.

[—] **Левин**. А что? [— спросил *Цейтлин*.]

[—] **Петр Иванович** (смущенно). Так, [— ответил конторщик; его красивое молодое лицо слегка смутилось, но сила скромности и самолюбия возвратила ему спокойствие.] это малое дело. Можно и не разрешать.

[—] **Левин**. Напомните мне об этом к концу дня, — сказал *Цейтлин*.]

Ведущий. Конторщик ушел. *[Цейтлин]* **Левин** взял трубку и позвонил домой.

[—] **Левин**. Галя, ты знаешь нашего конторщика?

[Она, конечно, знала его. Все, что ее прямо не касалось, она знала тем более подробно.] **Галя** (удаленным голосом). Ну а то будто нет, что-ли? Я-ж тут всех дочиста знаю, Эммануил Семенович, — кого и ты не помнишь!

[—] **Левин**. Сходи к нему сейчас домой, займи что-нибудь для хозяйства, попроси веник, поговори с его женой... Ступай, хохлушка, — после мне позвонишь.

Ведущий. Цейтлин встал. Ему пора быть на путях. В кабинет вошел незнакомый пожилой человек в старой шинели железнодорожного кондуктора, сшитой лет двадцать тому назад.

[—] **Пожил. человек**. Здравия желаю, начальник!

[—] **Левин**. Здравствуй... Что скажешь?

[—] **Пожил. человек**. Да насчет работы пришел. Тут у вас порядок, вы человек умный, хочу теперь в ногу идти...

[—] **Левин**. В колхозе был? [— спросил *Цейтлин*.]

[—] **Пожил. чел.** Да то где же... О, господи!

[—] **Левин**. Почему уходишь оттуда?

[—] **Пожил. чел.** Хозяева дюже умные пошли... У нас там самая тьма командует, кто раньше плетни чужие чинил, а теперь кричит — плановость, основа начала, научность, а сами все сено вчистую в палеток в гной пустили — вымокло. Мы косили его, а оно в прах пошло. По нашей местности, выходит, и солнце зря горит: оно траву воспитывает, а мы ее в гной морим!

[Цейтлин слушал, потом спросил:]

(Краткая пауза)

[—] **Левин.** Значит, у тебя в колхозе сено нреет, а ты только вздыхаешь ходишь...

[—] **Пожил. чел.** Зачем нам вздыхать, у нас душа болела...

[—] **Левин.** Болела! [— *сказал Цейтлин и стал смотреть на этого человека в упор.* —] Зря она болела, — по-дурацки, по-кулацки она у тебя болела! Ты в стороне стоял, ты ухмылялся, ты думал: а пускай все хряснет в одну ночь к чертовой матери.

[—] **Пожил. чел. (тихо).** Тьма замучила [— *тихо ответил посетитель.*]...

[—] **Левин.** Но ведь ты-то все понимал! [— *произнес Цейтлин.* —] У тебя тоже, значит, тьма в голове...

[—] **Пожил. чел.** Зачем тьма!.. У меня мысль!

[—] **Левин.** Мысль! Чего ж она не работала, раз сено пропало... Тьма у нас ошибка, а не закон, а если твоя мысль там ничего не сделала, то и у нас она не нужна... Ступай домой, я затворяю кабинет. Ты работать на станции не будешь...

Ведущий. [*Цейтлин*] **Левин** пошел в обход станции. У перрона находился пассажирский поезд. Люди ехали на север — на Харьков, Москву, Ленинград. [*В Москве работал Каганович, жила жена начальника станции.*] В сумраке вагонного окна стояла незнакомая женщина. Она скучно глядела на чужой для нее вокзал, на неинтересных людей, — тоже живущих себе здесь в своих надеждах и заботах, — и желала, наверно, чтобы поезд поскорее тронулся отсюда, и она тогда бесследно забудет людей, оставшихся на станции, даже названия этого места **она** потом не вспомнит никогда и не задумается над теми, кто живет в дальних дымящих избушках, которые видны с идущего поезда на степном горизонте.

Начальник станции скромно улыбнулся своей нечаянной мысли. Он подумал, что эта женщина — дура, если так размышляет, но тут же возразил себе: значит, нужно, чтобы она сошла с поезда и осталась работать в [*Лимане*] **Красном Перегоне?**

— Да! — резко вслух сказал [*Цейтлин*] **Левин**, и засмеялся.

Он вспомнил другую женщину, молодую, одаренную талантом жить чужим чувством, прекрасную, несчастную артистку. Она исчезла где-то без славы, без имени, нищая, гордая и кроткая, никогда не подумав больше о нем, не умея, наверно, чувствовать то, что находится далеко, что давно **стало** бесполезн[о]ым для ее быстро живущего, впечатлительного сердца. Она права, судьба необратима, и у начальника станции есть уже вторая, любимая жена, есть девочка-дочь, с которой он выйдет под-руку в свет, в счастье, в настоящую жизнь, когда дочь вырастет в девушку.

[*Цейтлин*] **Левин** рассеянно остановился; потом он пошел обратно к пассажирскому составу. Женщина, смотревшая в окно из вагона, теперь вышла наружу. Она стояла около тамбура, в синем костюме, покрывши голову кашемировой южной шалью. Глаза ее удивленно, а не равнодушно разглядывали незнакомую станцию, служащих, весь местный странный мир. Ей было лет двадцать; свежее сосредоточенное лицо ее смотрело напряженно, одинаково готовое и к улыбке и к печали. Проходя мимо нее, начальник станции поднес руку к козырьку фуражки, и женщина слегка поклонилась ему в ответ.

Одиноким человеком, [*Цейтлин*] **Левин** редко видел в лицо тех дальних людей, для которых он работал. «Такой скоро будет моя дочь, — решил [*Цейтлин*]

Левин про себя, — даже лучше, счастливей... А начальники станций будут не такие, как я: они будут спать по ночам, ездить в отпуск в путешествия, жить в семействе с женою среди родных детей».

[*]

На путях [*Цейтлина*] **Левина** догнала Галя.

[—] **Эммануил** [*Григорьевич*] **Семенович**... У конторщика жена на шпалозаводе работает, а ребенок за дверью кричит, а дверь замком закрыта... Ведь это что за жизнь: ну прямо — ничто!..

[—] **Левин**. За какой дверью? [— *спросил Цейтлин*.]

[—] **Галя**. А в комнате ж, в ихней же хатке... Дитя одно целый день живет: отец же с матерью на работе! Как же так можно, Эммануил [*Григорьевич*] **Семенович**! Их пора организовать.

[—] **Левин**. Ступай возьми у конторщика ключ от его хатки[, — *сказал Левин*, —] и посиди с ребенком, пока отец с работы не придет. Сейчас его некем сменить...

[—] **Галя**. А обед кто вам стготовит? А кушать чего будете? [— *воскликнула Галя*.]

[—] **Левин**. Не буду кушать[, — *ответил начальник*. —]. Буду жить натошак...

[*Галя уперлась руками в бока и подивилась*.]

[—] **Галя**. Моя матушка!.. Он кушать не будет! На Украине чтоб не ели! А дирекция увидит, а товарищ Левченко опять приедет, а с Москвы кто покажется, да как узнают, да как скажут, — а где твоя кухарка-гадюка, отчего ты постный такой, — а ну пускай кухарка за то дело в лес поедет, десять лет на тыщу человек борщ варить!.. Так добрее же будет взять того мальчика в одеяло с собой на квартиру, обед стготовить и с ним поцацкаться...

Ведущий. [*Цейтлин*] **Левин** ушел в парк формирования поездов, затем на горку и на контрольный пост. Ночью замазали, выбили из графика четыре поезда. На маневрах не сокращаются мелкие аварии и несчастные случаи с людьми. Но [*Цейтлин*] **Левин** понимал, что маленькие происшествия — это большие катастрофы, лишь случайно умершие в младенчестве.

Начальник обосновался в будке стрелочника и вызвал к себе ночного командира по отправлению, который еще бродил по путям, не уходя почему-то домой.

[—] **Левин**. Товарищ Пирогов, [— *произнес Левин*. — *Р*]раньше ты говорил — тебе негде жить. Мы тебе дали квартиру. Ты утомился, — я тебе наладил путевку на курорт. Тебе не хватало зарплаты, — мы тебе добавили, стали выплачивать премии, компенсации... Дома ты скучаешь, пьешь водку, на дежурстве смазываешь поезда, вагоны у тебя режут стрелки... Что с тобой, товарищ Пирогов? У тебя горе тайное есть?

(Краткая пауза)

[—] **Пирогов**. Нет никакого горя, начальник...

(Краткая пауза)

[—] **Левин**. Больше у меня нет добра для тебя, я тоже бедный человек, может — беднее, несчастнее тебя! [— *воскликнул Цейтлин, упустив на мгновение свою волю*. —] Я сам буду дежурить за тебя сегодня в ночь: ты не приходи, ты

опомнись, отдохни, а завтра сходишь в партком. Я попрошу, чтоб у тебя отобрали партийный билет...

(Пауза)

[*Пирогов стоял молча перед Цейтлиным, опухший от ночного ветра, печальный, смутный человек.*]

[— **Левин.** Ступай домой [— *сказал Цейтлин.*]!

[*Пирогов не уходил.*]

[— **Пирогов.** Калечьте уж до конца, начальник...

Ведущий. [*Он*] **Пирогов** отвернулся, слезы нечаянно, сами по себе побежали по его лицу теплыми ручьями. Пирогов их не ожидал, он сразу вышел наружу и пошел против ветра, чтоб воздух высушил ему лицо [*вместо матери*].

В будку пришли составители и сцепщики; [*Цейтлин*] **Левин** сказал им, чтоб они говорили только о мелких подробностях работы, главную беду он знает сам.

Составитель Захарченко стал доказывать, что аварии — ерундовое дело, их быть никогда не может.

[— **Левин.** А когда у тебя хоппер сошел на стрелке, отчего это было? [— *спросил Цейтлин.*]

[— **Захарченко.** У меня был понос от обиды, товарищ начальник [— *сказал Захарченко.* —]... Меня рвать вчерашней едой начало от совести...

[*Но отчего сошел хоппер, он не знал.*]

(Краткая пауза)

[— **Левин.** От жадности у тебя сошел хоппер [— *объяснил за него Цейтлин.* —]. Ты дремлешь на работе; опоздал посигналить на пост — и стрелку тебе перевели под самым вагоном... Ты жаден, Захарченко! Ты живешь за десять километров отсюда и дома с женой горшки делаешь на продажу. Сменишься, приедешь, сразу садишься за гончарный круг. Поспишь потом немного, опять за горшки садишься и кроешь до самого нового дежурства, потом сюда едешь... Сюда ты приезжаешь уже усталый, почти больной, тебе спать надо, а ты за поезда берешься... Сколько ты с женой выгоняешь рублей из горшков?

[— **Захарченко.** Да рублей шестьсот, более никак не выходят [— *кратко ответил Захарченко.*]...

[— **Левин.** Врешь, больше зарабатываешь [— *сказал Цейтлин.* —] Но это мало на двоих. Я тебя научу, как можно зарабатывать больше: горшки нам нужны, горшков не хватает на Украине. Ты зайди ко мне после смены, я тебе составлю график: когда тебе спать нужно, когда горшки тачать, когда сюда ехать. Ты будешь приезжать к нам свежим, и происшествий у тебя не станет, а горшков успеешь сделать больше. Понял?

[— **Захарченко.** Да давно бы так пора, Эммануил [*Григорьевич*] **Семенович** [— *согласился Захарченко.* —] Горшок тоже серьезная вещь [...]!

[— **Левин.** Как жена твоя, — ты ведь женился недавно, — угрождает твоему старику?

[— **Захарченко.** Да она ничего, она умильная... Может, потом застервеет...

[— **Левин.** Не застервеет: воспитаем,отрегулируем. Ты ее сам не испортишь...

[— **Захарченко.** Я ничего, я с ней живу осторожно, товарищ начальник...

[— **Левин.** Гляди! [— *сказал Цейтлин.* —] Живи хоть дома без аварий, раз здесь не можешь работать хорошо.

Ведущий. Захарченко вышел из будки в совести и в расстройстве. Он подошел к стрелочному сигналу, сел на тяговую штангу и увидел в стекле фонаря отражение своего лица. «Эх ты, жлоб московский, жадный чорт! — сказал он в стекло. — Блины только любишь глотать... Вагон раз повредил, теперь и родной бабы тебе не доверяют. А все горшки, дьяволы глиняные...».

Через час [*Цейтлин*] **Левин** был на горке и принимал участие в расформировании с центрального поста прибывших составов. Он записал себе в книжку, что не ладило в техническом оборудовании. Каждый день проявлялись какие-либо неполадки, — то замедлители пасовали иногда, то башмаки срабатывались, то в централизации что-нибудь болело. Может быть, это глаз заострялся и видел теперь невидимое раньше, а может быть, технику нельзя было ни на минуту отнимать от груди и внимания человека. На всякий случай [*Цейтлин*] **Левин** полностью не верил ни технике, ни людям, инстинктивно любя то и другое, *чтобы было место, куда расходовать свою душу*.

На обратном пути в контору [*Цейтлина*] Левина догнал **составитель Полуторный**.

[—] **Полуторный.** Эммануил [*Григорьевич*] **Семенович**, хочу вам слово сказать.

[—] **Левин.** Давай, товарищ Полуторный.

[—] **Полуторный.** Жена мне давеча ватрушку на пост приносила, хочет французский язык учить, — учитель в [*Лимане*] **Красном Перегоне** явился...

[—] **Левин.** Пускай учится [, — *сказал Цейтлин.*]...

[—] **Полуторный.** Нельзя, Эммануил [*Григорьевич*] **Семенович**, это ведь блажь организуется тогда! Плимутроков уже теперь ей не надо, петуха тоже долой... Хочу, говорит, один французский язык, это культурность! А до плимутроков она наборному делу училась, но бросила, вредно, говорит, и цвет лица портится от свинца. Потом, стало быть, шофером хотела быть, агрономию учила, цветы воспитывала, из ружья в точку стреляла, детей чужих в саду за ручки водила, — и все ни к чему. А потом за куроводство взялась, а сейчас на французский перешла...

(Краткая пауза)

[—] **Левин.** Тебя она часто ругает? [*— спросил Левин.*]

[—] **Полуторный.** Сквозь... Как только заметит, что человек — я, стало быть, — явился, так и пошла: гыр-гыр-гыр-гыр, гыр-гыр-гыр-гыр...

(Пауза)

[*Цейтлин остановился около столба и, прислонив к нему блокнот, написал записку...*]

[—] **Левин.** Знаешь, где редакция «Транспортника»?.. [*Отдашь эту записку*] **Я тебе сейчас напишу записку, отдашь ее товарищу Левартовскому, редактору.** Он позовет твою жену на работу, — я ему позвоню, в чем дело. Пока они так ее потерпят, — без французского, а потом заставят учить в обязательном порядке, как журналистку... Она в игрушки у тебя играет, пехай займется настоящей службой, а французский язык сначала на приманку пойдет, а потом уж всерьез. Сперва пусть хоть воду в графины наливает.

[*Полуторный стоял в счастливом удивлении.*]

[—] **Полуторный.** Ну, Эммануил [*Григорьевич*] **Семенович**, ты целый центнер с меня снял...

[—] **Левин.** Какой центнер?

[—] **Полуторный.** А женщина моя! — жена, которая журналисткой будет! Она ровно центнер до обеда весит, — мешанка такая!.. Ну теперь я вдарю по труду, Эммануил [Григорьевич] **Семенович!** Теперь вручную вагоны буду катать, раз баба мне сердце не травит!

[*]

(Краткая пауза)

Ведущий. Время проходит, больше половины жизни прожито... Все лучшие, зрелые годы после окончания института [Э.Г. Цейтлин] **Эммануил Семенович Левин** прожил одиноким. Дружил он наиболее прочно и постоянно, в сущности, только с железнодорожным пролетариатом, — дружил посредством личного знакомства, взаимной помощи в работе и симпатии. Без личной связи с людьми [Цейтлин] **Левин** не понимал отношения к рабочему классу: чувство не может быть теоретическим. Но чувство приобретает силу и смысл лишь в общем действии друзей и товарищей, в бедствии и счастье трудового труда.

[Цейтлин] **Левин** вернулся с работы домой. Тьма слабела на небе. Человек, не сняв шинели, стал у окна в своей комнате и прислушался к шуму удаляющихся тяжелых поездов, убегающих в рассвет. Сегодня [Цейтлин] **Левин** сам расшил ночной график, выбросил все поезда со станции, принял на сортировку прибытие и приготовил под отправление на утро новые составы.

Последний маршрут утихал вдали; лишь слышно было, как паровоз во весь клапан, на большом форсе, брал подъем. [Цейтлин] **Левин** открыл форточку, чтобы дольше, яснее слышать работу поезда. Не в пирушках с друзьями, не в полуночных спорах и даже не в тепле домашнего благоустроенного счастья находил он удовлетворение и наслаждение. Он мог уснуть за беседой об истине жизни и мгновенно проснуться от тревожного гудка паровоза. Он отводил от себя руки жены и друзей, чтобы уйти в полночь на станцию, если чувствовал там горе и беспокойство. В вагонах лежали товары — плоть, душа и труд миллионов людей, живущих за горизонтом. Он чувствовал их больше, чем верность друзей, чем любовь к женщине. Любовь должна быть первой службой и помощью [для] в его забот[ы]е о всех незнакомых, но близких людях, живущих за дальними концами рельсовых путей из [Лимана] **Красного Перегона**. Он любил и воображал всех удаленных, откуда прибывают и куда уходят тяжкие поезда. Наслаждение же одним любимым существом само по себе ничто, если оно не служит делу ощущения и понимания тех многих существ, которые скрыты за этим единственным человеком...

Спать уже поздно было... [Цейтлин] **Левин** сам погладил и поласкал руками свое тело, зашедшее от усталости. Но в нем еще много томилось цельной, чистой силы, — и странно было желание скорее растратить эту силу, истомить себя в труде и заботе, чтобы уже другое, незнакомое, лучшее, счастливое сердце воспользовалось результатом расточенной, беспощадной к себе жизни, а сам [Цейтлин] **Левин**, казалось ему, не смог бы никогда жить полноценно. Он себя считал временным, проходящим существом, которое быстро минует в историческом времени, — и больше не будет таких встревоженных, неинтересных, озадаченных вагонами и паровозами людей, и может быть — хорошо, что их не будет.

[Цейтлин] **Левин** с тоскою стал гладить дерево на поверхности стола; ему

захотелось разбудить Галю и поговорить с ней как с сестрой, может быть, пожаловаться ей или кому-нибудь еще, любому человеку, если б явился человек.

[Но Цейтлин молчал всю жизнь, когда ему было больно, и первая боль до сих пор не прошла. Может быть, именно тогда — в детстве — его душа была **навсегда** потрясена [настолько, что начала разрушаться и заранее почувствовала свою далекую смерть]. Он [всегда] **в любой миг времени** мог представить себе с точностью тот детский, все же милый день прекрасной, бедной жизни. Он сидел в школе, рядом с русским мальчиком Володей. Вошел отец Давид, начался урок по Закону Божьему. Священник спросил Володю; мальчик неловко встал за партией и нечаянно, небрежно оперся на нее. Отец Давид посмотрел молча на Володю, потом сказал: «Посидел вот рядом с жидом, а теперь держать себя не умеешь... Надо вас рассадить». Весь класс, все ученики молча посмотрели на маленького Эммануила, и Эммануил заметил улыбку, удовлетворение, удовольствие на лицах своих товарищей. Эммануил робко приоткрыл рот, чтоб свободнее было дышать от муки и сердцебиения, и весь урок глядел в парту, где чей-то ножик вырезал два слова: «хочу домой». Сам отец Давид был крещеный еврей.]

[Цейтлин] **Левин** ушел обратно на станцию; иногда ему не хотелось быть одному. От вокзала к нему навстречу бежал без шапки сторож и уже издали открывал рот, чтобы кричать что-то начальнику станции. [Цейтлин] **Левин** побежал ему навстречу.

[—] **Сторож**. Скорей, Эммануил [Григорьевич] **Семенович**, вас там буква Ц из Москвы по телефону спрашивает. Вся контора испугалась... Транзитный на север задержали, — дежурный думает, может, понадобится что везти: кто ее знает...

[—] **Левин**. Скажи, чтоб сейчас же выбросили поезд! [— закричал Цейтлин. —] Кто задержал отправление?

[—] **Сторож**. Товарищ Едвак [— ответил сторож. —]. Кто ж, как не он!

Ведущий. В аппаратной комнате присутствовало уже человек двадцать, которым не было терпенья от интереса. [Цейтлин] **Левин** велел уйти всем, закрыл дверь и взял трубку.

[—] **Левин**. Я ДС Красный [Лиман] **Перегон**. Слушаю.

[—] **Каганович**. А я Каганович. Здравствуйте, товарищ [Цейтлин] **Левин**. Вы почему так скоро подошли к аппарату? Когда вы успели одеться? Вы что — не спали?

[—] **Левин**. Нет, Лазарь Моисеевич, я только пошел спать.

[—] **Каганович**. Пошли только! Люди ложатся спать вечером, а не утром... Слушайте, Эммануил [Григорьевич] **Семенович**, если вы искалечите себя в [Лимане] **Перегоне**, я взыщу, как за порчу ты[щи]сячи паровозов. Я проверю, когда вы спите, но не делайте из меня вашу няньку...

Ведущий. Далекий, густой и добрый голос умолк на время. [Цейтлин] **Левин** стоял безмолвный; он давно любил своего московского собеседника, но никогда никаким образом не мог высказать ему свое чувство непосредственно: все способы были бестактны и неделикатны.

[—] **Левин**. В Москве сейчас тоже, наверно, ночь, Лазарь Моисеевич [— тихо произнес Левин. —]... Там тоже не с утра люди спать ложатся.

[Каганович понял и засмеялся.]

(Пауза)

[—] **Каганович.** Выдумали что-нибудь нового, товарищ [Цейтлин] **Левин?**

[—] **Левин.** Здесь людей заново приходится выдумывать, Лазарь Моисеевич...

(Краткая пауза)

[—] **Каганович.** Самое трудное, самое нужное [— говорил дальний, ясный голос; слышен был тонкий, стонущий гул электрического усиления, напоминая обоим собеседникам о долгом пространстве, о ветре, морозах и метелях, об их общей заботе.] ...

(Слышен тонкий, стонущий гул электрического усиления, эквивалентный гулу пространства, ветра и метели)

[Цейтлин сообщал, как работает станция. Нарком спросил, чем ему надо помочь.]

Левин не знал вначале, что сказать.]

Каганович. Может быть, вы не справляетесь с работой, товарищ **Левин?** Чем вам надо помочь?

[—] **Левин.** Вы уже помогли мне, Лазарь Моисеевич. Я теперь передумую сам себя заново.

(Пауза. Опять стала слышна работа усиления: печальный скулящий звук электромагнитного возбуждения, преодолевающего огромную шаровую выпуклость земли. Оба человека молча слушали это мучение энергии, дрожащей сквозь расстояние.)

[—] **Каганович.** Меня зима тревожит, товарищ [Цейтлин] **Левин** [— медленно сказал Каганович. —]... Она еще долго будет идти...

[Цейтлин вздрогнул. Интонация раздумья, человечности, тревога истинной героической души была в этих словах, сказанных точно про себя.]

Цейтлин выждал время и ответил:]

[—] **Левин.** Ничего, Лазарь Моисеевич... Мы будем работать, зима пройдет.

(Молчание. Пауза. [Цейтлин хотел еще многое сказать, но волнение изменило ему голос, он боролся с тайным стыдом взрослого, счастливого человека.]

[—] **Каганович.** Не утешайте, [Цейтлин] **Левин**, самого себя [— произнес нарком. —]... Зиму надо пережить, вырасти за нее, а не привыкать к мысли, что она, мол, пройдет. Человек не должен привыкать даже к самому себе, иначе он помирится со всем миром, а он еще плох... Пишите мне письма или вызывайте к аппарату. Ложитесь спать, будьте здоровы!

[Цейтлин отошел от аппарата и попробовал свои ребра под шинелью. Он пожалел, что в его теле не так много добра, чтоб можно было прожить еще новый век без сна.]

[*]

(Краткая пауза)

Ведущий. Один помощник [Цейтлина] **Левина** имел лицо [заклятого врага турецкого султана.], **похожее на образ запорожца — заклётого врага турецкого султана.** Это был Ефим Едвак, редкий человек на свете. Он сделать мог все, но без крайней нужды не предпринимал ничего. Лишь непосредственная угроза смерти заставляла его совершать жизнь и движение. Главным всеобщим злом Едвак считал простое обстоятельство: люди работают сегодня то, что

полагается делать не ранее завтрашнего дня. Отсюда все и пошло крутиться и мучиться. Поэтому сам Едвак начинал творить всякое дело лишь в последнюю минуту, но делал его хорошо и кончал вовремя. [Цейтлин] Левин давал ему часто тяжелые поручения с кратким сроком. Но Едваку достаточно было только понять, и тогда он сделает любое мероприятие, сам же он не придумывал и не мудрил ничего. В свободное, домашнее время Едвак играл на балалайке, пил настойку, звал девиц и плясал с ними, пока не приходил от веселья в отчаяние. Человек большого, но неподвижного ума, он жил, как старинный бурлак, мог работать, как артист, мог до гроба ничего не делать. Женщины, сколько их ни было, долго его не терпели. Наверно, у Едвака душа была такой просторной емкости, что там ни одна женщина не сумела построить семейного гнезда, чувствуя себя, как воробей в пустой цистерне.

— Бушуешь? — спросил однажды [Цейтлин] Левин у Едвака.

— Живу, — ответил Едвак.

Раньше Едвак работал на большом харьковском заводе. [Цейтлин] Левин хотел с ним посоветоваться: нельзя ли позаимствовать что-либо от заводов для улучшения работы станции. Ведь заводы давно уже пользуются опытом работы железных дорог. Например, — конвейер, диспетчерская связь, сигнализация. И Левин спросил об этом у своего помощника, Ефима Едвака: можно это сделать или нет.

[—] **Едвак.** Можно, — [сказал Едвак, —] только ни к чему. У нас командиры привыкли скопом, народом брать. Где одного нужно, они троих держат. У нас привыкли не думать, а терпеть...

[—] **Левин.** А разве ты думаешь? Ты тоже на работе молчишь, а дома пляшешь...

[—] **Едвак.** Я думать не берусь, я не тот человек, а пляшу я от горя, от безобразия на этом пункте своей жизни — в Красном, бордовом [Лимане!] Перего-не...

[Лицо Едвака покрылось бурным цветом от внезапно возбуждвшегося сознания: давно он так ничего не сознавал; даже усы его затвердели и приподнялись, будто построенные из рыбьих костей.]

[—] **Левин.** Нарком сказал, что привычка нас губит. Человек должен уметь отвыкать и жить заново...

[—] **Едвак.** Слыхал [, — сказал Едвак. —]. — Он нарком, а я нет.

[—] **Левин.** Ты нет, — произнес Цейтлин. — Ты вчера два поезда задержал на десять минут, два вагона перекидывал — пять сцепщиков нагнал. Тебе бы надо моим дедом быть: тот три телеги нанимал, когда нужна была одна. Первая не придет, у второй шкворень согнется, а уж третья как-нибудь явится...

[Едвак осовел от обиды.]

(Краткая пауза)

[—] **Едвак.** Ты мне, начальник, давай потяжелее дела, по слабым я слаб... Перекидка — пустая вещь, там дежурный был, а я этюд другого порядка.

[—] **Левин.** Значит, вы двое там командовали, — людям работать мешали!..

Ведущий. [Цейтлин] Левин поручил Едваку обдумать, как перевести некоторые работы станции на заводской способ. Едвак, не собиравшийся думать вовек, задумался тут же. Он привлек все свои воспоминания о заводах, о гаражах, о колхозах, даже о женщинах, и целиком озадачился проблемой. [Цейт-

лин] **Левин** остался доволен. Бурлачество, дикость, проживание впустую своего ума и сердца — это лишь общественный форс и искаженная маска талантливой и гордой, когда-то обиженной натуры. Втайне Едвак серьезный человек, и ему достаточно будет дать дело по плечу и по самолюбию, чтобы он выздоровел.

Вечером [Цейтлин] **Левин** лежал дома, уткнувшись головой в подушку, но одетый. Иногда у него сильно болела голова, сердце билось больно и близко, словно о кости скелета. Однако это состояние скоро проходило, нужно лишь молча перетерпеть его.

Ночью, отдохнув немного, [Цейтлин] **Левин** опять ушел на станцию. Ничего опасного там сейчас не было, но [Цейтлину] **Левину** дома стало скучно [*он верил, что преходящему, временному человеку жить самому с собой нечем. Настоящие, будущие люди, может быть, уже родились, но он к ним себя не относил. Ему нужно было круглые сутки отвлекаться от себя, чтобы понять других; ущемлять и приспособливать свою душу ради приближения к другой, всегда замороженной, закутанной человеческой душе, чтобы изнутри настроить ее на простой труд движения вагонов. Чтобы слышать все голоса, нужно самому почти онеметь.*]

[Цейтлин с] Сognувшись, **Левин** шел по путям в дальний парк прибытия. «Нельзя ли системе предварительной информации начинать в месте формирования поездов?» — подумал он и улыбнулся. Как странно, он привык страстно размышлять лишь о своей работе. Какой он скучный человек! Разве может с ним интересно жить какой-нибудь другой человек? Едва ли!.. Сколько еще осталось жизни? Ну, лет двадцать, нет — меньше, надо прожить скорее; ведь неудобно будет в светлом мире, в блестящем обществе существовать такой архаической фигуре: оборот вагона, снижение нормы простоя, коммерческая скорость, график...

— Нет! — вслух засмеялся одинокий начальник станции. — Таких чертей там не будет: вымрут! Или останутся где-нибудь на пенсии, сидеть на завалинке и будут рассказывать, как слепые деды...

[Цейтлин] **Левин** вспомнил детей, когда они слушают слепого старика. Они не понимают его слов и не придают им значения. Они смотрят на его глаза, на ветхое лицо, их интересует лишь, что он старый, слепой, а не умирает: они бы на его месте умерли.

В полночь начальник вернулся домой. Галя уже спала. «Надо ее подучить и отправить работать на горку, — решил [Цейтлин] **Левин**. — Что ее держать, зачем тратить ее жизнь на услуги для одного человека? Безобразная вещь!»

Он лег в постель, стараясь скорее крепко уснуть — не для наслаждения покоем, а для завтрашнего дня. Он долго еще слышал работу парков прибытия и отправления, нулевой парк, транзит, горку, маневры... Сигналы паровозов были нормальны, на выхода выбрасывались поезда, поездные паровозы пели на удаление. [Цейтлин] **Левин** забывался, свет его покрасневших от бессонницы глаз угасал во внутренней тьме беспомыслия.

[Через час зазвонил телефон.]

(Долгий звонок телефона)

(Краткая пауза)

[—] **Галя**. Собаки! [— проснувшись в своей комнате, сказала Галя.]

Ведущий. [*Цейтлин*] **Левин** открыл налившиеся кровью глаза. Шинель и вся одежда висела у него на спинке кровати. На всякий случай он сразу взялся рукой за шинель, чтобы надеть ее прямо на белье, если понадобится, и проверил взглядом, где стоят сапоги.

(Телефонный звонок новторяется)

[—] **Левин (в телефон).** Я! [— *сказал он в трубку.*]

[—] **Едвак.** Ничего, начальник, это я — Едвак. Из Москвы спрашивали по селектору: как ваше здоровье, спите вы или нет. Как будто вы великий, бессмертный человек!.. Я сказал, — [*Цейтлин*] **Левин** спит спозаранку: чтоб они больше не шумели из Москвы.

[—] **Левин.** Ты же меня разбудил теперь!

[—] **Едвак.** Неважно: крепче заснешь, — сказал Едвак.

Ведущий. [*Цейтлин*] **Левин** посидел немного на кровати, потом оделся и ушел на станцию. Ему пришло соображение относительно увеличения нормы нагрузки вагона, и он хотел сейчас поговорить с вагонниками. Запас прочности в осевой шейке достаточно велик, можно добавить нагрузку.

А. Платонов

ЛЮБИНО ПОЛЕ

Статья и публикация Л. Суровой

Написанию сценария «Любино Поле» предшествовало издание рассказа «Июльская гроза» отдельной книгой в 1940 г.

Еще в 1938 г. рассказ, вошедший в золотой фонд детской литературы, был опубликован в журнале «Октябрь» (№ 11) и подвергся сокращениям со стороны редактора (см.: *Корниенко Н.* Комментарии // *Платонов А.* Сухой хлеб: рассказы, сказки. М., 2011. С. 382).

С радостью «Июльскую грозу» приняли к напечатанию в ДЕТГИЗе, положительную рецензию на рассказ составил заведующий детконсультацией издательства Н. Спасский (см. подробнее: РГАЛИ, ф. 630, он. 1, ед. хр. 192, л. 55).

В 1941 г. на выход книги отозвались журналы «Детская литература» (№ 4) и «Литературное обозрение» (№ 4). Авторы рецензий А. Ивич и С. Решетин хвалили «Июльскую грозу» за высокий воспитательный пафос, за народность, за главную идею — жертвенность (см. подробнее: *Корниенко Н.* Комментарии // *Платонов А.* Сухой хлеб. С. 392–393).

Ободренный этим успехом, Платонов решает написать сценарий по мотивам своего рассказа. В РГАЛИ хранится первый, недатированный, вариант заявки в Сценарную студию, в котором сюжет будущего сценария почти совпадает с сюжетом рассказа (см. публикацию Е. Антоновой в наст. изд. С. 594). Под вторым, более развернутым, вариантом заявки стоит дата: 7 мая 1941 г. (см. там же. С. 596). Платонов с такой предельной ясностью и точностью дает в нем представление о новом сюжете и дополнительных героях будущего сценария, что создается впечатление, будто произведение у него почти готово.

Договор со сценарной студией на либретто «Июльская гроза» Платонов заключил 10 мая 1941 г. и обязывался предоставить его не позднее 15 июня того же года. По-видимому, заказ был выполнен к сроку. Главный редактор Сценарной студии П. Коварский докладывал 16 июня 1941 г.:

**«ЗАМ. ДИРЕКТОРА СЦЕНАРНОЙ СТУДИИ
тов. КОВТУНОВУ**

Переделки по либретто А. Платонова «Июльская гроза» были сделаны и представлены в Студию 16-го июня.

Переделки эти приняты со всеми вытекающими отсюда последствиями по договору на либретто.

В настоящий момент мы договорились с т. Платоновым о том, что он вносит целый ряд новых моментов в связи с войной.

Либретто в окончательном варианте будет им сдано 23-го июля с. г.» (документ хранится в Госфильмофонде, выявлен М. Немцовым и передан нам Н. Корниенко).

«Усовершенствованный» сценарий своим содержанием соответствовал новейшим требованиям, предъявляемым к детской литературе конца 1930-х гг. — в нем присутствовали герои, дети, своим подвигом подающие добрый пример юношеству (см. подробнее: *Корниенко Н.* Комментарии // *Платонов А.* Сухой хлеб. С. 366–390). Но произведенная автором работа не удовлетворила Сценарную студию, откуда 25 июня 1941 г. пришло письмо. О необходимых поправках Платонову писал Виктор Шкловский, обращаясь к писателю как бы с дружескими советами и предложениями:

«Дорогой Андрей!

“Июльская гроза” перешла из одной эпохи в другую. Ты ее переделал очень интересно, но переделал в ключе уже осуществленных тобою прежде вещей. Корова, теленок, теплота мира и его трагизм доводится тобою, как всегда, до детей и животных.

Нам сейчас нужна вещь программная, отвечающая на сегодняшние вопросы. Нам пишут таких много, но люди, которые это делают, и мы сами не умеем ответить на изменившуюся жизнь новым вдохновением.

“Июльскую грозу” надо оставить эпизодом в новом сценарии, изменив даже время года, потому что вещь будет уже военная — сентябрьская или августовская.

В колхоз, из которого уехали мужчины, приехали городские дети убирать урожай. Им трудно. Они знают обрывки стихотворений, общее устройство машин. Оказывается, что надо работать косою, что лобогрейка очень трудный инструмент и рядом с комбайном, может быть даже приходится жать.

Городские дети и деревенские ребята узнают друг друга, и у городских ребят обида, что они знают меньше в этом деле. Очень большой, очень трудный день кончается. Идут купаться. Пруд давно сорван, плотина разрушена, вода ушла. Дети устали, но все же они решаются начать подымать воду, потому что им надоело носить воду скоту ведрами.

В соседней деревне тоже нет воды и не хватает молока у коров. Дети расспрашивают бабушку про войну. Она им говорит, что война была всегда, и всегда разная. Дети идут в соседнюю деревню посмотреть на городских детей.

Они приходят. Вода в пруду слегка поднята, потому что построили временную плотину. Городские и деревенские ребята начали дружить, ссорясь на этой общей работе.

Надвигается гроза. Идет ливень и должен сорвать плотину. Вряд ли здесь нужен эпизод с теленком. Тут нужен эпизод борьбы за плотину и устройство водосброса.

Маленькие ребята уходят. Гроза почти забывает их. Их находит старик, несет на плечах, говорит о войне, о пруде, о том, как побеждают люди, когда они помогают друг другу, и что нельзя бояться воды, и что вообще ничего нельзя бояться.

Ребята приходят домой, наполненные новым знанием мира. В сухом логое, играя из щепочек, они строят что-то вроде плотины. Собираются ребята постарше. Дети говорят им что-то неразборчивое.

Приходит старик, принеся детей, рассказывает об опыте детей соседнего колхоза. Нарастает решение и здесь сделать плотину, устроить водонапор, работать не боясь работы.

Вот, что я могу тебе посоветовать. Подумай над этим. По-моему, это можно сделать.

Я тебя жду — тебя нет. Я отнесу Ник. Аркадьевичу Коварскому, если он с этим согласится, мы тебе это перешлем, как наш совет» (РГАЛИ, ф. 2124, он. 1, ед. хр. 128, л. 15).

На полях письма Шкловского Платонов оставил свои карандашные замечания. Он соглашался вставить «эпизод войны», только по своему разумению, был против изменения «июльской» грозы на «августовскую», а эпизод с теленком, как дорогой, отказывался исключить, пометив: «обязательно нужен» (см. также: *Корниенко, 1993. С. 276–277*). Кажется, содержание письма было воспринято им скептически, судя по резюме, которое поставлено под

текстом его рукой: «Очень умно и поучительно, но не вполне достаточно». Далее Платонов излагал по пунктам программу будущих переделок:

«Естественно будет так:

- I. Дети влекутся в неизвестное — т. е. в жизнь, к бабушке, в другую деревню;
- II. дети видят неизвестное, но скучают по известному — отцу и матери;
- III. дети переживают грозу в природе;
- IV. узнают подвиг в труде, изменяются за несколько решительных часов жизни, узнают великое и мощь труда, — думают это все, —
- V. но это не все: дети испытывают еще жестокость мира — в виде нападения фашизма, переживают высший трагизм борьбы, и побеждают, но в этой победе погибает дояр Фока» (РГАЛИ, ф. 2124, он. 1, ед. хр. 128, л. 16).

Пока все подробности перипетий, происходивших с платоновским сценарием, окружены неким загадочным ореолом. Неизвестно, какие требования предъявлял Коварский к первому варианту сценария (машинопись сценария с его пометами не выявлена). Не выяснено также, насколько изменился сценарий после переделок, внесенных в него по предложению Шкловского, новый вариант на данном этапе исследования не обнаружен. Вполне определенная картина неудачного прохождения «Любиного Поля» (второе название «Июльская гроза») через редакцию Сценарной студии складывается по документам из Госфильмофонда (выявлены М. Немцовым и переданы нам Н. Корниенко).

12 августа 1941 г. Коварский прислал Платонову уведомление:

«Уважаемый Андрей Платонович!

Сценарий «Июльская гроза» стоит в твердом графике Комитета. Срок его сдачи председателю Комитета 20 августа. Убедительная просьба не позднее 15 августа представить «Июльскую грозу» в Сценарную студию, ибо у нас могут быть некоторые поправки, которые необходимо будет внести к 20 августа».

Второе уведомление в адрес Платонова направлено 23 августа 1941 г.:

«Уважаемый Андрей Платонович!

Я чрезвычайно огорчен тем, что Вы не сдержали Ваше слово и не принесли нам 18-го августа, как обещали, готовое либретто. Если в понедельник 25-го августа мы не будем иметь либретто, то мы вынуждены будем расторгнуть с Вами договор, с взысканием всех полученных Вами сумм».

И, наконец, получив, предположительно, ответ, Коварский 31 августа 1941 г. отказывается принять переделанный сценарий Платонова, заключая с ним очередной договор на сценарий «Сестра красноармейца» (см. подробнее: *Корниенко, 1993. С. 277*):

«Глубокоуважаемый Андрей Платонович!

Прежде всего, я должен исправить некоторые фактические неточности Вашего письма. Насколько мне известно, второй вариант Вашего сценария должен был исправляться не только в плане введения в него специальных оборонных мотивов, но потому, что он требовал дальнейшей работы над сюжетом и характерами. Предлагать сейчас поэтому студиям к постановке второй вариант Вашего сценария я не имею возможности и по соображениям художественного порядка.

Нас вполне устраивает Ваше предложение написать сценарий об обороне Ленинграда. Договор будет нами переписан, а полученные Вами авансы переведены на новый договор после Вашего возвращения из Ленинграда, когда мы сможем подробно договориться о наметках будущего сценария».

ЛЮБИНО ПОЛЕ

[Июльская гроза]

Либретто

Действующие лица:

1. Наташа, 9 лет.
2. Антошка, ее брат, лет 4–5.
3. Мать Наташи и Антошки.
4. Бабушка Наташи и Антошки, Ульяна Петровна.
5. Вещунья, корова.
6. Фока, старик, дояр.
7. Иван, лет 15–16.
8. Сергей, лет 12–13.
9. Настя, лет 14–15.
10. Петрушка, лет 11–12.
11. Никита, пастух, 25–27 лет.
12. Василий Васильевич, учитель, средних лет.
13. Аграфена Саввишна, [почтальо] колхозный почтальон, мать Ивана.
14. Корова } Из колхоза «Любино Поле»
15. Ее теленок ||

[Рус]

I.

Суходол в русской деревне. Время — близ полудня. [Июль.] Жара, тишина и сушь. По дороге, поросшей жесткими малопитательными травами (полынь, репейник и пр.), медленно движется **на водопой** колхозное стадо. У [корово] коров из полуоткрытых ртов свисает и падает на землю [пенист] пенистая густая слюна жажды. Некоторые коровы, однако, слизывают **обратно** с земли [павшую] павшую из их ртов **собственную** слюну и проглатывают ее, чтоб никакая влага не пропадала.

Вслед стаду идет пастух Никита; он одет в старую красноармейскую рубашку, на голове мягкий красноармейский шлем.

[Стадо] Стадо спускается со [взгорья] взгорья в низину.

Низина — это [сухая] дно балки, усохшее [лож] ложе бывшего пруда; лишь в самой донной впадине — на продольной оси балки — есть небольшое озерко воды, смешанной с грязью, растоптанной животными, ||¹

II.

и по направлению к этому остатку грязной воды [напра / спускает] спускаются со склона колхозные коровы.

Плотина. Ближе к одному из плеч плотины видна [огромная] **огромная** сквозная промоина — отверзтое <sic> пространство, разделившее тело плотины на две части. По ту стороны плотины через это отверстие видно небо.

¹ Запись на левом поле л. I: Рушат плотину — чтобы спасти людей и животных
строят ее
И рушат снова — чтобы спасти опять.

Промоина в плотине вблизи — видны следы разрушительной работы воды: **почва** взвороченная роющей силой мощного потока, [*почва*] и обнаженная глина.

Вертикальный разрез обнаженной глины в размытом теле плотины (по так наз. замку или ядру, скрытому в плотине и связывающему ее с водоупорным слоем).

У этого разреза появляется группа людей: Василий Васильевич, Иван, Сергей, Настя, Петрушка. Они останавливаются у [*сече*] разреза, наблюдают сложение грунтов.

Василий Васильевич:

— Это, ребята, глина, ничто иное. Мы ее с вами проходили. Ваня, что такое глина?

Ваня:

— Глина есть природный продукт в составе которого преобладают кремнезем и глинозем.

Вас. Вас.:

— Ну верно. А для чего [*нужна глина на*] ||

III.

нам и всему человечеству нужна глина?

[*Настя:*]

Петрушка:

— Глина нам не нужна, на ней хлеб не рожается. Чернозем лучше всего.

Вас. Вас.:

— Обожди, Петр Гаврилович. (К другим). А вы как думаете?

Настя:

— Без глины в хозяйстве **будет** не способно, **Василий Васильевич: нам** посуда нужна, кирпичи для кладки, шели замазывать от холода — мало ли чего... [*Василий Васильевич!*]

Вас. Вас.:

— Ну верно... Глина произошла путем длительных процессов разрушения горных пород, процессов физико-химических и механических... [*На о*]

Несколько в стороне, на откосе плотины появляется наступх Никита; он садится на землю и слушает.

Стадо [*зашло на*] стоит в грязном и малом озерке воды.

Стадо — вблизи: видно, как коровы жадно выбирают, **почти** вылизывают воду из грязи; иные из них просто жуют грязь, выжимая из нее влагу, а землю выплевывают обратно.

Z Взгорье — подъем из балки. Z В балку, к стаду ||

IV.

спускается дояр Фока с двумя цинковыми цибарками, бабушка Ульяна Петровна с одним [*удойным ведром*] **подойником** и Аграфена Саввишна, почтальонша, с тою-же посудой в [*руках*] **руке** и с почтовой сумкой на животе.

Ульяна Петровна (Аграфене Саввишне):

— У моих-то когда будешь — в Панютине?

Агафья Саввишна:

— Да надо-бы в скорости быть. Пора уж подписку [*приним*] принимать на второе-то полугодие...

Ульяна Петровна:

— Зайди там к моим, пускай дочка внуков погостить ко мне отпустит. С прошлого лета я в Панютине не была, аж вся соскучилась.

Агафья Сав.:

— Я зайду, я скажу, мне чего-же!

Фока:

— Да оно и я в Панютино **когда-либо** тронусь [*вот-вот*]. Мне из райзо по-вестка пришла — сходи, говорят, наш **дорогой**, знатный и знаменитый Фока — (**ну я конечно — кто-же еще?**): у них там коровы удоя не дают, наладь там все по научному! Ну чтож, — я пойду, я могу...

Ульяна Петровна:

— Молчи уж — он может, он пойдет! Ты ||

V.

у нас [*сна*] сначала обдумай что делать — ишь, вон, скотина грязь жует стоит. Летось-то вон сколь молока было, [*тел*] всем вдосталь [*было*] было и [*впрок*] на пунктах по две нормы сдавали, а теперь все вполювину пошло, а ртов прибавилось...

Фока, сердчая:

— Ты, бабушка, не бери меня на свою инструкцию!.. У меня дома медаль в сундуке лежит за высшую молочную продуктивность скота. Я дояр общеизвестный!

Ульяна Петр.:

— Так это-ж тебе медаль за прошлое дали — оно и стоило тебе дать, говорить нечего, ты мужик усердный. А за будущее возьмут да отымут!

Аграф. Сав., подтверждая:

— И то правда!

Фока, теряясь — в испуге и удивлении:

— Да ну? Ньюжлі верно?

Ульяна Петр.

— Да то будто нет, что ли?

Фока:

— Ну — нет, я, того, я соображу, я обдумаю, я старик с [*мозга*] полными мозгами — меня ||

VI.

в Москве почитают, и не зря! Я вперед на трудности брошусь!

Ульяна Петр.:

— Бросится он! Голова у тебя с мозгами, а тугая. Какая тут тебе трудность!..

Стадо во влажной впадине. Некоторые коровы [*стоя*] понуро стоят на сухом месте возле впадины-озерка.

[*Кор*] Несколько коров подымают головы и мычат по направлению к подходящим к ним Фоке и его спутникам. Фока и его спутницы достают угощение для скотины: ломти **густо** посоленного хлеба.

Фока ласкает одну корову, дает ей угощенье, корова нюхает угощенье и не ест, отворачивается.

Фока:

— Не ест. Тут надо поразмышлять! Пить хочет — пища впрок не идет. А пища не идет, откуда молоко выйдет?.. Вот тебе и проблема материализма!

Промойна в плотине. У разреза прежняя группа [*Вас. Васильевич и по*] людей; в некотором ||

VII.

отдалении — сидит Никита.

Вас. Вас., указывая на глину:

— Вот вам открытая страница из великой книги природы!

Никита (указывая в даль):

— А там еще лучше страница природы есть!..

Вас. Вас.:

— Где?

Никита:

— Там... Там овраги есть, вешняки и [*еруки*] ерики, там речки сухие, а в них глина — и [*к*] желтая, и красная, и черная, [*есть!*] **какая хочешь!** Там камни голые лежат, в целую избу толщиной! Там уголья от костров попадают под песком, а кто жил **тогда, кто костры те жег** — их забыли... А эта страница неинтересна. Тут плотина должна быть, ее мой отец **еще** сыпал в старое время...

Вас. Вас., все подростки и дети задумываются.

Никита:

— Эта страница скучная. Я видел [*интересней*] **интересные**, там как с картинками... А тут что?

Настя:

— Я их тоже видела...

Никита (огорченно):

— Я только читать их не понимаю. ||

VIII.

[*Сергей:*

— *Василий Васильевич, пойдите их сейчас прочитаем — вы с нами там не были*]

Сергей (к Вас. Вас.):

— Пойдемте сейчас туда.

Вас. Вас.:

— Ну чтож, это возможно. А далеко это?

[*Все уходят.*

Все ушли; остались Иван и Никита.]

Никита:

— Да ну — где тут далече? Туда коровы ходят.

Петрушка:

— А я знаю — где!

На плотине у промойны **остались одни** Иван и Никита [.:]. Они стоят рядом.

Никита (недовольно):

— Все учат. А чему учат?.. Читать — то всё интересно, а жить скучно?

Иван:

— Отчего тебе скучно?

Никита:

— [*Коровы*] **Скотина** непоен[*ые*]ая ход[*я*]ит... [*Читать — что! Это как другие делали все интересно, а нам нам и самим надобно*

Пауза.

Никита:

— Чтение — это про других, там про нас нету. Надо, чтобы про нас было, тогда еще интересней... ||

IX.

Никита встает и уходит к стаду.

Иван сидит один на [<1 слово нрзб>] откосе плотины; он задумчиво глядит в пространство.]

Пауза.

Никита:

— Какая это книга природы, раз скотина в ней томится!.. Читать вы умеете, а толку нету!

Иван:

— Я без тебя это знаю!

Никита:

— Знать нечему, раз пользы нету и делов ваших не видать!

Никита встает и сходит с откоса вниз к стаду. Иван остается один; он задумчиво глядит в пространство.

Появляется его мать, почтальонша Аграфена Саввишна. Она подает Ивану подойник.

Аграфена Савв.:

— Чего сидишь, глаза лупишь? Снеси молоко ко двору, сам не пей, одного малого напои — он, небось, там искричался весь! Ступай ко двору, а мне почту разнести надо!.. [*Нынче*] Наша Зорька нынче совсем чуть-чуть дала: стоит вся скучная... ||

X.

Внутренность избы Аграфены Саввишны. Висит люлька. В ней плачет ребенок.

Входит Иван с подойником.

Он у люльки; склоняется над [ней] ней; целует и ласкает [в] ребенка в люльке; качает люльку; ребенок умолкает; Иван перестает качать люльку. Краткая пауза.

Голос ребенка из люльки:

— Качай! [*меня*] Чтож ты не качаешь?

Иван снова раскачивает люльку.

*Иван поит **молоком** из соска, надетого на [буты] горлышко бутылки, ребенка в люльке.*

Деревенская жаркая улица.

На улице появляется Иван: за плечами, на спине, он несет люльку с ребенком, на плече лопату, за пазухой бутылку с молоком.

Промоина в плотине.

В промоине появляется Иван со своей ношей.

Тень в промоине. Иван забивает лопатой жердь в отвесную стену плотины. Люлька стоит на земле.

Иван вешает люльку на вбитую жердь; дает в рот ребенку пузырек с молоком; берет ||

XI.

лопату.

Голос из люльки:

— Покачай меня!

Иван, качнув люльку, вонзает лопату в грунт.

Идет стадо на взгорье по суходолу. За стадом идет Никита.

Навстречу стаду идут Вас. Вас., Сергей, Настя и Петрушка.

Никита приостанавливается, глядит вслед этой ученой экскурсии; потом спрашивает:

— Прочли?.. Что там в земле написано?

Настя:

— Там неинтересное... Там жили — были кто-то, потом [умер] умерли и их забыли; одни уголья в костре остались, а костер давно потух.

Никита:

— А вы сызнава напишите книгу природы, чтоб вас не забыли. Чего вы [про] только чужое читаете: вы сами напишите про интересное!

Петрушка:

— А ты сам напиши!

Никита:

— Я пастух, мне некогда, у меня стадо на душе лежит... А вы что ходите — скучаете? ||

XII.

Никита трогается [вперед] вперед.

Экскурсия идет по суходолу.

Вас. Вас.:

— А Никита умный человек!

Петрушка:

— Пастухи все умные бывают: [он] они целый день сидят и думают в поле, они у коров учатся, а коровы молчат.

Настя:

— И Никита в Красной Армии был!

Промоина в плотине. Висит люлька, как прежде; из люльки свесилась наружу [ру] маленькая пухлая рука спящего ребенка. Иван роет траншею в грунте — поперек промоины. Он работает быстро и сосредоточенно; лицо его открыто густым потом.

Более близкая съемка показывает самый порядок труда: лопата [вон] вонзается в глинистый грунт, твердый и окаменевший, [босая] нога Ивана, обмотанная для удобства в тряпку, яростно жмет на упорный козырек лопаты, жмет и извивается от усилия; еще усилие, движение рукояткой на себя — и небольшой кирпич глины разъединяется с грунтом, изымается и кладется в сторону.

[Начинается]

И снова лопата вонзается в жесткий, ||

XIII.

связанный грунт.

Усталое, потное лицо Ивана воодушевлено.

На гребне плотины появляется экскурсия во главе с Вас. Вас. Группа людей наблюдает за работой Ивана в траншее.

Вас. Вас.:

— Ваня, ты что тут задумал?

Иван, продолжая работу:

— Море делаю!

Настя:

— А зачем? В море вода ведь соленая!..

Иван:

— У нас вода сладкая будет... Коровы будут пить!

В люльке заплакал ребенок.

Настя [*соскаки / сбега*] прыгает в промоину, качает люльку, дает соску ребенку и успокаивает его. Иван работает.

Петрушка:

— А корабли мы будем делать, когда море настанет?

Иван:

— Будем, мы всё будем... Мы новую книгу природы будем писать.

Z Иван прекращает работу; Z он выходит ||

XIV.

к людям наверх; у него в руках лопата, он возбужден.

Иван:

[— *Василий Васильевич*]

— Мы читать будем теперь природу с лопатой в руках, меня пастух Никита научил...

Вас. Вас.:

— Ишь он, умный какой! А [*его*] его кто научил?

Иван:

— Его — кто?.. Его коровы научили!

Вас. Вас.:

— Коровы?!.

Иван:

— Коровы, Василий Васильевич. Мы будем учиться у всех — у вас, у пастуха, у коров, у **всей** земли и у **всего** неба...

Все заинтересованы и озадачены.

После краткой паузы —

Вас. Вас.:

— А я, [*учитель*] старый учитель, буду учиться у вас. Ваня, дай мне твою лопату. ||¹

XV.

Ваня подает лопату учителю Вас. Васильевичу.

Догорает вечерняя заря на горизонте. На небе луна.

Промоина в плотине, освещенная лунным светом.

Съемка вблизи. Иван и Вас. Вас. отрывают в промоине поперечную траншею, [*для*] уходящую в глубину плеча плотины, — это нужно для устройства глиняного ядра в теле плотины. Траншея уже почти открыта. Иван [*и Вас. Вас. бросает*] кладет лопату, берет топор и рубит слежавшуюся, окаменевшую глину топором, врубаясь в плечо плотины.

Вас. Вас., кроша глину лопатой:

— Ваня, что ты любишь больше всего на свете?

¹ Запись на левом поле л. XIV: [*Пастух научил, а его коровы*]

Ваня, работая топором:

— Землю! Я люблю ее пахать, люблю в ней работать, люблю ее трогать руками... **Она все лучше и лучше...**

Вас. Вас.:

— И я ее люблю. ||

XVI.

Ваня:

— Когда работаешь в земле, то все начинаешь понимать.

Вас. Вас.:

— Земля — лучшая книга, ее надо читать с детства и до смерти.

В промоине появляется Настя:

— Ваня, у нас все готово.

Ваня, откладывая топор:

— Сейчас...Василий Васильевич, вы кончайте здесь траншею, я пойду вскрою карьер.

[Вас] Иван берет топор и лопату и уходит с Настей.

Небольшая поляна, поросшая тальником. На поляне сидят Сергей и Петрушка, они заканчивают плетение двух корзин из прутьев; еще две готовые корзины стоят в стороне готовые. Пастух Никита прикрепляет (увязывает жгутом) ручку к большой деревянной трамбовке.

[С] Пологий склон балки на сухой стороне, т. е. вне ложа пруда, за плотиной.

На этом склоне появляются Иван и Настя. ||

XVII.

Иван взрезает лопатой дерн на куски правильной формы, подрезает и снимает один квадрат дерна, дает лопату Насте, говорит:

— Делай так, — и уходит.

Никита несет трамбовку; за ним Сергей и Петрушка тащат [чет] четыре **пустые** корзины; над обрывом промоины их встречает Иван; он прыгает в промоину, ему туда подает трамбовку Никита.

Иван — Вас. Васильевичу:

— Тут готово. Помогите Насте вскрыть дерн.

Вас. Вас. Уходит с лопатой.

Ваня — Никите:

— Покажи, как надо трамбовать.

Никита берет трамбовку, говорит:

— Сыпь грунт!

Иван берет корзину, [насыпает] наполняет ее грунтом и высыпает его в траншею.

Никита размеренно, ритмично и тяжело ||

XVIII.

начинает трамбовать.

Никита:

— Во как — понял? На — мертвую надо паковать, чтоб и топор не взял.

Трамбует — и далеко раздаются и отражаются эхом мерные, почти звенящие удары трамбовки. Все глядят на Никиту.

Иван:

— Дай я!

Они меняются ролями: Никита подает корзиной землю в траншею, Иван начинает трамбовать.

Никита дает указания:

— Бей реже и точней!

— Сердца зря не трать!

— Пускай ее вниз — не задерживай!

Склон, поляна. Настя и Вас. Вас. вскрывают дерн — кровлю с будущего карьера.

Видно все расстояние от карьера до промоины: оно невелико, метров 20–25.

На этом пути появляется Иван, Сергей, Петрушка; к ним подходит и Настя, оставив работу на дерне; дерн снимает один Вас. Вас. Ухает трамбовка в промоине — там работает один Никита. ||

XIX.

Иван устанавливает ребят через правильные промежутки — Сергея, Петрушку и Настю.

Василия Васильевича Иван определяет быть ближе всех к промоине — здесь наиболее тяжелый участок для транспорта земли.

[Вскрытый]

Z Освобожденный от дерна карьер. Видна глина.

Z Иван берет лопату и начинает рушить грунт.

Видна вся линия работ — от Ивана до Никиты, работающего в промоине [с тра] с трамбовкой. [Ивану] Настя подает Ивану пустую корзину; Иван быстро наполняет ее глиной; Настя несет корзину с грунтом по своему участку — до Петрушки; возле Петрушки — пустая корзина; Настя подает Петрушке полную корзину, [берт] берет пустую, идет обратно к Ивану; Петрушка [несет] несет полную корзину до Сергея; возле Сергея пустая корзина; Петрушка [берет пустую / ну] подает Сергею полную корзину, берет пустую, возвращается на свое прежнее место, ставит возле себя ||

XX.

пустую корзину, к нему подходит Настя с полной корзиной; Сергей относит полную корзину к Василию Васильевичу [и берет] и забирает у него пустую, возвращаясь обратно; Василий Васильевич с полной корзиной [забирается] входит в промоину и высыпает грунт под трамбовку Никиты; затем Вас. Вас. [возв] возвращается на свое место с пустой корзиной, ставит ее возле себя, а Сергей подносит к нему полную и забирает пустую. Виден весь фронт работы. Работа при таком порядке должна [ит] итти слаженно, хорошо и просто — как музыка.

[Карьер

Карьер. Иван уже по колено]

Промоина. Никита энергично трамбует.

Над ним, на плотине появляется Фока. Некоторое время он молчит и с удивлением наблюдает работу.

Фока:

— Чего стучишь? Аль вправду что задумали? ||

XXI.

Никита не подымая головы на Фоку:

— Вправду. Скотину надо поить, чтоб тебя, старика, молоком кормить.

Фока (размышляя):

— Ага! Нучтож, нучтож... А ведь это верно, это идейно!.. Вперед, Фока!

Фока прыгает в промоину; обращается к Никите:

— Дай и мне с вами увязаться!

Никита:

— Пойди напиться принеси.

Фока:

— Ага. [*Сейчас*] Напиться? Сейчас принесу враз!

Никита:

— Ведра два неси — на всех!

Фока исчезает.

[*Заря*]

Чуть занимается заря на небе — чуть посветлело.

Карьер. Иван уже врывается довольно глубоко в землю и оттуда насыпает землю в [*корз*] очередную корзину.

Корзина уносится Настей. ||

XXII.

Появляются два пустых ведра — и Фока.

Линия работы. Фока мчится с двумя ведрами наполненными землей мимо общей линии — до самого Никиты.

По склону земли — [*<1 слово нрзб>*] от деревни к плотине — идут Ульяна Петровна и Аграфена Саввишна. Светает. Полная тишина. Кричит петух на деревне. Аграфена Саввишна с **пустой** почтовой сумкой.

Аграфена Савв.:

— И скажи пожалуйста — гдеж это мой полуночник-то шляется... Гляди уж **ведь** рассвет **занимается!**

Ульяна Петровна:

— Объявиться... Фока давеча за водой приходил — сказывал, они [*нруд/море*] море там роют... Оно при воде-то, **гляди** как [*вольнó*] жить вольнó станет!

Аграфена Савв.:

— При воде-то [*и скотине добро будет*] и скотина добрая будет и мы подыдемся!.. К твоим-то в Панютине зайти иль не надо? Я в [*рей*] район <sic> сначала схожу, а к полудню-то, глядь, и [*мимо*] **через** Панютину пойду. ||

XXIII.

Ульяна Петровна:

— Зайди, Аграфена Саввишна, зайди, милая моя, а то как-же! Я и провожать тебя вышла, чтоб напомнить. Соскучилась я по внукам — мне уж [*и не спитс*] и не спиться. Ты скажи им там, что у нас, мол, море копают и я им блинов напеку.

Фронт работ. Никита уже трамбует землю в промоине гораздо выше — промоина наполовину заделана. Иван широко и глубоко разработал карьер. Рядом с Иваном в карьере **на выемке земли** работает **теперь** Фока, а Настя, Сергей и Вас. Вас. носят теперь [*зе*] грунт на [*ко*] коромыслах: на двух коромыслах висят по паре корзин, на третьем коромысле — пара ведер. Это рационализация: так способней работать и вдвое увеличивается производительность. Смена полных и пустых коромысел [*про*] совершается [*в прежнем / в то*] **тем-же** порядк[е]ом, [*когда не*] как и тогда, когда не было коромысел.

На фоне позади линии работы появляются Ульяна Петровна и Аграфена Саввишна. Они останавливаются и пристально глядят на работающих, ||

XXIV.

Z затем [*прикладыва / р*] ясный первый луч солнца бьет им в лицо — и женщины прикладывают [*ребро*] ладони к глазам.

Из-за горизонта, подобно замедленному взрыву, [*выходит*] встает солнце. [*Поет*] Вскрикивает и начинает петь жаворонок.

Ульяна Петр. и Аграф. Савв. на линии работы: вместо трех людей, на транспорте грунта теперь работают пятеро; Ульяна Петр. и Агафья Саввишна теперь тоже носят грунт на коромыслах; участки каждого работающего уменьшились; работа пошла споре.

Солнце довольно высоко на небе; поворот аппарата: Никита **трамбует грунт** почти на полной высоте плотины — заделка промоины заканчивается.

На плотину выходит со своей почтовой сумкой Аграфена Саввишна — и направляется по плотине в сторону от своего [*де*] колхоза; она пошла на работу.

[*Солнце*] На плотину вышла и Ульяна Петровна: она пошла в другую сторону, к своему двору.

Солнце еще выше на небе. На деревне **мычат коровы.** ||

XXV.

Сухая сторона плотины, ближе к подошве. Здесь тень. В тени спят [*под*] на траве подряд в сладком и счастливом сне Иван, Настя, Сергей, Петрушка, [*Никита*] **Фока** и Вас. Вас.. [*Фока*] Один [*Фока*] **Никита** не спит; он снял рубашку, выжал из [*нее*] нее [*потом, про*] **пот**, проветрил, надел на себя, [*и*] поднялся:

— Мне давно пора, по мне скотина соскучилась, — и трогается на деревню.

2.

Z Июльская жаркая дорога-проселок. По обочинам ее стеною стоит полная, задумчивая рожь. Тишина. В тишине [*ли*] слышны лишь голоса кузнечиков и [*краткие*] возгласы полевых птиц.

Над этим полем полуденное небо — синее, мерцающее от жары, льющееся [*стру*] струями тепла. Посреди неба — только одно белое облако, сияющее с той стороны, [*где оно*] с которой оно подсвечивается солнцем. И это облако постепенно, но достаточно быстро тает — его съедает солнце, и оно исчезает на глазах, — и небо огромно и пустынно.

Дорога подымается на небольшое взгорье. Z [*На взго*] Со взгорья быстрым профессионально-почтовым шагом сходит Аграфена Саввишна. На взгорья околица деревни — две или [*три*] три избы.

Деревянное крыльцо избы. На крыльцо выходят из избы Наташа, Антошка и **мать** [*ихняя мать*]. Остановившись на крыльце, они глядят в даль, [*приж*] сожмутив глаза, [*прав*] прикрыв их ладонями от света, бьющего в их лица ||

3.

Мать, склонившись к детям, целует их в лоб каждого и говорит им, указывая рукой:

— Вон там ваша бабушка живет, она давно скучает по вас и в гости ждет к себе... Ну, идите теперь. Дорога прямая, заблудиться некуда.

Наташа, показывая рукой в даль:

— Мама, а [*чтои*] чтой-то там?

В дали — из-за волн ржи, [*озаре*] озаренной солнцем — [*показывается многолопастное колесо ветряного двигателя, видимое, впрочем, очень неясно из-за удаления, и затем этот ветряк скрывается вновь за горизонтом*] **машет ветряная мельница.**

Наташа:

— Кто там есть?

Мать:

— А я откуда знаю... Я сама давно там не была. Чтонибудь есть такое там. Вот пойдете — сами увидите. Там, говорят, все у них особенное: такой у них колхоз дружный и люди другие. Там, говорят, наемни ребята море в земле выкопали...

Наташа:

— Там белый свет?

Мать:

[— *А то где же? Да наверно*]

— Да наверно там, а то где-же? ||

4.

У крыльца появляется [*Корова*] корова Вещунья. Она протягивает морду к платью хозяйки, к рукам детей и мычит.

Мать:

— Пить хочешь, домой пришла... Сейчас-сейчас, дорогая моя, сейчас ублажу тебя.

Наташа:

— А что бабушке-то сказать?

Мать:

— А чего ей говорить-то! Кланяйся ей от отца и матери, живем, мол, по старому — ничего.

Наташа:

— Где-ж ничего-то! Вещунья, вон, наша худеет вся и молока стала мало давать. Одному Антошке только и хватает, [*а ты еще будешь*] а если у нас еще будут дети рожаться — чем кормить их тогда? Без молока-то ведь [*малень*] **маленькие скучают!** Я сама знаю!

Мать:

— Уймись-ка! Больше матери [*горюешь*] стараешься — мать еще и рожать не вздумала, а она уж вперед нее горюет... Ступайте к бабке, там много молока — обопьетесь.

Антошка, глядя морду [*кор*] Вещуньи: ||

5.

— Она не пятая. [*Пои ее*] Мама, пои ее, а то мы к бабке в гости не пойдем.

Мать:

— И этот тоже туда-же!.. Не пятая! Аль не знаете — у нас выгон сухой: ни пруда, [*ни речки*] ни ручья нету. [*Каж*] Каждый день на деревню стадо поить гоняют, а туда-сюда считай десять верст будет — что и наест скотина, так в дороге спустит. Откуда тут молоку в ней быть? Вот и нету!

Наташа:

— Нету! А надо, чтоб было!

Мать:

— Знамо, что нету [*Ну, уж вы идите, чтоль, иль знамо*], знамо, чтоб было... Ну, уж вы идите, чтоль, иль дома оставайтесь, а то мне и без вас есть забота.

Наташа и Антошка гладят корову, прощаются с ней, целуя ее в морду. Вещунья в ответ лижет им лица языком.

Проселок во ржи, спускающийся со взгорья.

На этот проселок выходят Наташа и Антошка. Наташа держит Антошку за руку. ||

6.

Дети вдали. Они бегут по дороге к бабушке.

Дорога [*сью*] съузилась. Стены хлебов сдавливают ее.

На этой дороге появляются тихо бредущие дети.

Антошка останавливается и жалостно глядит на сестру.

Антошка:

— Я уморился.

Наташа:

— Ну иди уж ко мне, [*ум*] раз уморился.

Наташа подымает Антошку к себе на руки и несет его дальше, напрягаясь [*все*] изо всех сил. Трудясь таким образом, она осторожно и пугливо глядит в темные [*деб*] дебри ржи, ожидая [*оттуда всего*] увидеть там страшное и неизвестное.

Антошка уже [*свесил голову*] положил голову на плечо Наташи, лицом [*к дому*] к оставленному родному дому, и дремлет.

По лицу Наташи льется густой пот, но она терпеливо [*несет*] несет Антошку. [*Вдруг ли*] Глаза ее внимательно вглядываются в глубину ржи — [*и даже / и даже*] нет ли там [*чего*] **чего** страшного. ||

7.

Вдруг лицо Наташи меняется — ужас проходит по нему. Наташа замирает на [*месте*] месте и кричит [*в / кр*] кратким воплем, чистым высоким голосом.

Антошка [*мг*] сразу [*пры*] спрыгивает на землю — и бежит по дороге обратно домой, без оглядки.

Наташа остается на [*месте*] месте; она уже справилась с испугом и стоит, полная решимости к борьбе и любопытства — что будет дальше.

Навстречу Наташе тихо [*идет*] идет старик Фока, дояр. Ростом он не больше Наташи, обут **сейчас** в лапти, одет в старинные холщевые портки; за спиной плетеная кошелка со щавелем и крапивой; на голове — помятый, старый городской цилиндр.

Фока поравнялся с Наташей, снял цилиндр, поклонился девочке и прошел мимо, поглядев на девочку добрыми ясными глазами.

Наташа, оглядываясь ему во-след:

— Нестрашный!.. А пусть бы только тронул, я бы сама ему дала изо всех сил, он сразу бы умер... Некормлённый, маломочный какой-то, [*наверно*] **должно быть** нездешний! ||

З Наташа стоит одна. Фока удаляется. Навстречу ему выглядывает изоржи Антошка, спрятавшийся туда, не знающий теперь, что ему предпринять для спасения себя.

Наташа (кричит):

— Антошка, он нестрашный!

Фока равняется с Антошкой и кланяется ему, снимая шляпу-цилиндр.

Антошка выходит изоржи и протягивает Фоке руку.

[Наташа]

Фока и Антошка стоят на дороге у ржи. Антошка в цилиндре старика, который ему сползает до шеи.

Антошка:

— Дедушка... Ты всегда в шапке в этой ходишь? — дай ее мне.

Фока:

— Она тебе велика, к чему она тебе, и в ней тараканы живут. Я хожу в ней редко: когда никого нету. Тогда я для приличия ее одеваю.

Подходит Наташа:

— Ты чей, дедушка, — ты дальний или ближний?

Фока:

— Мы-то? Мы можно сказать дальние: колхоз «Любино Поле» слышала? ||

Наташа:

— [Не] Слышала. Там наша бабушка живет.

Фока:

— Так мы оттуда. Я там [доярком] в доярах хожу — коров обдаиваю, корм им точно-научно измеряю, здоровье их соблюдаю. Это ведь великое дело! Это государственная важность! А сам я медаль имею, но только на себе не ношу — оно и понятно: [ист] износить боюсь, а то, глядишь, и выцветет она от солнца. Медаль у меня — нежная.

Наташа:

— А мы тоже дальние. [У нас колхоз «Обща»] Мы в колхозе «Общая жизнь» живем. У нас проса рождается помногу, у нас картошки девать некуда, у нас колодезь есть с машиной, — у нас удивительно, что такое, [только наши] а коровы молока не дают. А у вас что?

Фока задумывается:

— [Не] Молока не дают?

Антошка:

— Мало. Один я попиваю все. Наташка не пьет — не хочет.

Фока думает и ест щавель из своей кошолки: ||

— [Не] Молока не дают, сообщаете?

Наташа:

— Чуть-чуть дают.

Антошка:

— А я знаю: им пить нечего.

Наташа:

— Нет, я знаю. У нас выгон сухой, скотина ходит пить в деревню, а ходить далеко — у них сила проходит.

Фока, размышляя:

— Понимаю. Я все понимаю. Мне медаль [дали] за понимание дали. А я к

вам ведь иду — в «Общую жизнь». Мне велели выяснить, а потом помочь, чтоб коровы не зря жили, а доились.

Наташа:

— Чего тебе ходить, дедушка. Мы сказали — мы все знаем: у нас своя [коровья] **корова** Вешунья есть.

Фока, размышляя:

— Ага. Ну, тогда я спать в холодок лягу, а потом отдохну, проснусь и подумаю. Я о вас [подумаю, как нужно все правильно] подумаю, как нужно все правильно мне сообразить.

Фока ложится близь ржи в тень, ||

11.

головой на кошолку с травой и закрывает глаза. Дети глядят на него.

Наташа:

— Дедушка! А где колхоз «Любино Поле»? — ты дальний, ты все знаешь. Мы к бабушке **в гости идем, никак не дойдем.**

Фока, приоткрыв глаза:

— Я-то? Я все знаю. Да я сам оттуда. Да километра два **пожалуй** будет. [еще] Управитесь, дойдете [еще] еще. Чего вам — вы не старые пока.

Наташа:

— А там хорошо?

Фока:

— У нас-то? У нас тоже удивительно что такое! [есть!] У нас цельное море есть, а в море рыба [живет] **будет жить**, а вокруг **мы** деревья [шумят и цветы растут] [насаждаем] и цветы насаждаем для красоты: уу — у, **что такое это будет!** Вымя у **наших** коров по траве **будет** волочиться — [наука / я же этим] я же там [самое главное] **лично** за этим гляжу, я же там самое главное животное: наука и техника, и волшебство! Во как у нас!

Наташа:

— Да у нас тоже...

Но старик Фока уже дремлет и не слушает девочку. Дети смотрят на ||

12.

него с большим вниманием. Они озадачены и восхищены [неизвест] неизвестным стариком.

Наташа подымает на руки Антошку, идет с ним опять по дороге, [оглядывается на старик] оглядывается назад, на старика, — старик [спит в дали] **Фока** лежит один в дали, головой на кошолке, накрыв лицо цилиндром от мух.

Дорога подымается на возвышенность кургана.

На этой дороге появляются дети — Наташа ведет Антошку за руку.

Антошка уже еле плетётся, но Наташа усиленно тащит его вперед — и дети побежали на возвышенность кургана, но Антошка падает в пыль, Наташа-же сразу не остановилась и проволокла [его] брата немного вперед.

Наташа подымает брата, утирает ему лицо [своим подол] подолом своей юбчонки, берет Антошку на руки и снова идет дальше.

Возвышенность кургана. Здесь земля обдута, вымытая, худая и рожь редкая и низкая — ||

13.

ниже детей, поэтому им все видно [далек] далеко вокруг. Наташа и Антошка стоят на этой возвышенности. Перед ними неведомый дотоле мир: [в отдале-

нии — зеркало синего моря (большого пруда), роща, **работающая** ветряная мельница, **уходящая нижними крыльями за край горизонта**, колхоз; на берегу моря — [неизвестное сооружение, вроде башни с лотком] водоподъемная установка с ветряным двигателем и деревянным лотком — водоводом, примыкающим к башне-установке, все это устройство блестит на солнце новой свежей древесиной; ближе — от **того дальнего моря до самого подножия кургана** — другое море: хлебное; далеко и ясно видно, как идут по верху ржаных полей темные волны ветра и как светится [люющийся] люющийся воздух над озаренными полосами хлеба, которых сейчас не покрыва[ла]ет **тень ветра**. Дети стоят на взгорьи в задумчивом очаровании и глядят в открывшийся перед ними великий мир. ||

13а.

Колхоз «Любино Поле», ветряная мельница, плотина, дальняя роща; [ближе от гориз] от горизонта до самого подножия кургана — хлебное море; далеко и ясно видно, как идут по верху ржаных полей темные медленные волны ветра и как светится люющийся воздух над озарёнными полосами хлеба, [ко / ро] которых сейчас не покрывает **тень ветра**.

Дети стоят на взгорьи в задумчивом очаровании и глядят в открывшийся перед ними великий мир. ||

14.

[Они берут друг друга за руки и сбегают по дороге с кургана вниз — в тучные дебри]

Но за тем [синим] **хлебным** морем — гораздо дальше его [-] — на последнем горизонте, где небо уже темно, видны смутные очертания гигантских белых колонн [еще] и башен еще более далекого и таинственного мира; пока нельзя точно понять: что там есть — великий город или это [восходит] восходит оттуда могучая туча.

Дети берут друг друга за руки и сбегают по дороге с кургана вниз — в тучные дебри хлебов; они удалились, они уже внизу, и серебряная беззвучная **вертикальная** молния бьет с неба в землю на том далеком, последнем горизонте — и ее троекратный отсвет на мгновение озаряет могучие горы туч, [но дети ничего этого видеть] [но головки] но головы детей уже скрылись в хлебах, они молнию видеть не могли.

Крыльцо избы в Любином Поле.

На крыльцо [вы] выходит бабушка Ульяна Петровна и смотрит в даль в ожидании.||

15.

Бабушка видит (дается в **очередной** постепенности): культурные [огороды], отлого понижающиеся огороды [поля цветов, берег пруда и Z зеркало обширного водоема, обсаженного молодыми деревьями,] плотину и дорогу на ней; дорога за плотиной [переходит] уходит в рожь; эта дорога во ржи сейчас пуста.

Бабушка с крыльца вглядывается (лицом на зрителя); [кричит петух, за ним другой — судя по крикам они дерутся] [лицо] сосредоточенное лицо ее вдруг улыбается.

На дороге за плотиной, [из р / из] из глубины ржи, показывается Наташа, и Антошка сидит у нее на руках; голова его покачивается у сестры на плече — он, видимо, заснул.

Бабушка на крыльце избы — она машет внукам рукою, приглашая их итти скорее. Затем она уходит в избу.

[Изва — с] Изба бабушки. Из печной трубы пошел дым.

Внутри избы. Устье русской печки, загнетка. У загнетки — бабушка. В печи разгорается только что ||

16.

запаленная солома. Бабушка снимает чистую старую дерюжку с дежки: тесто уже взошло через край. Бабушка уминает его руками обратно; затем берет [сковородку] сковороду и вытирает ее изнутри. Бабушка готовится печь блины на угощенье [ви] гостей — внуков.

Плотина. На плотине стоит Наташа и удивленно, зачарованно смотрит [перед со] на весь мир, открывшийся ей здесь. На руках ее Антошка; он [прос] теперь проснулся, открыл рот и тоже глядит.

[Вид с плотины на мощный, большой пруд. [Зеркало] Спокойное зеркало воды [отражает] отражает голубое сияющее небо, молодые деревья, растущие на берегу, цветочные насаждения, окаймляющие пруд поясом, высокую деревянную башню.

Диапазон съемки расширяется: видны ближние долины водосборной площади, [нисп] отлого ниспадающие к зеркалу воды. Эти долины заняты разнообразными огородными культурами и парниковыми рамами.

Вдалеке — ближе к прудовому верховью — коровье стадо. Коровы стоят в воде, другие лежат в траве на берегу.

Плотина. Наташа и Антошка; они в прежнем положении.] ||

16а.

Вид с плотины на озерко во впадине давно осохшего [ло] прудового ложа. В этом озерке стоят коровы и осторожно выбирают языками бедную, редкую воду.

Антошка:

— Вон коровы сами воду пьют.

Наташа:

— А у нас они сохнут и худеют.

Антошка:

— Это море? Давай нашей Вещунье тоже море выкопаем в земле.

Наташа:

— Сиди уж ты! Какое это море — ты видишь, [тут] они грязь жуют, а не пьют.

Антошка:

— А где море? Тогда тут скучно.

Наташа — разочарованно:

[— Я думала]

— А говорили, что у них тут все другое особенное. Да у нас и то лучше.

Антошка:

— У нас лучше. ||

17.

[Антошка:

— Вон коровы сами воду пьют. [А у нас им нечего пить]

Наташа:

— А у нас они сохнут и худеют.

Антошка:

— Давай им тоже море выкопаем в земле.

Наташа:

— Сиди уж ты!

Антошка (указывая):

— А это чтой-то?

Новая водоподъемная установка на берегу [пру] пруда. Она состоит из башни, сложенной из нескольких вертикально поставленных бревен, многолопастного деревянного ветродвигателя на башне, вертикального вала, идущего от ветряка вниз, где этот вал — через деревянные шестерни, работающие под прямым углом, — сцеплен с водоподъемным, тоже деревянным, колесом; колесо это своим нижним сектором опущено непосредственно в воду; [тип колеса] это [колесо] колесо есть так наз. нория, либо разновидность нории — [египет] египетское колесо, персидское и т. п.; к верхнему сектору колеса подходит приемный лоток, [отвод] отводящий воду на поля; колесо должно быть большого диаметра. Можно взять и другое устройство. ||

18.

нотромер — четочный водоподъемник, обеспечивающий более высокий подъем воды. Но важно, чтобы устройство было просто, целиком из дерева, без применения железа и гвоздей (вязка и крепления делаются [растительным] посредством заклинивания, **посредством** лозы, прутьев и лыка, свитых в жгут, посредством двойных [чек] чек и т. п.). Сейчас установка еще не закончена: на верху башни Иван заканчивает монтаж ветродвигателя, слышно, как он работает там деревянным молотом. Сначала вся установка дается издали (с плотины), Z затем вблизи — и можно уже разглядеть детали устройства, несколько нескладного, но простого, дешевого, **надежного** и [остроумного] технически остроумного; возле установки, на берегу, стоят Василий Васильевич, Настя и Сергей; они смотрят вверх и следят за работой Ивана. К ним подходят Наташа и Антошка, держась за руки.

Василий Васильевич (вверх):

— Ваня, смотри, чтоб перекоса на валу не получилось! Зря ветра нет, а то бы попробовали.

Ваня — он виден зрителю:

— Я сам ветер. Я попробую. ||

19.

Ваня по горизонтальному валу ветродвигателя подлезает <sic> к лопастному колесу ветродвигателя.

Василий Васильевич:

— Ваня, не надо!

Настя:

— Ванечка, ты упадешь!

Сергей:

— Опомнись, Ванька!

Ваня долез до [диска] лопастного [дви] диска двигателя, хватается за лопасть руками и сбрасывает ноги вниз, [диск] колесо проворачивается на некоторый угол, Ваня опускается вниз, вися ногами в воздухе. Затем Ваня, поочередно, быстро перебирая руками по лопастям, заставляет ветряк вращаться, вися всем туловищем в воздухе.

Ваня:

— Идет легко, перекоса нет! Включите водяное колесо!

Василий Васильевич:

— Ваня, иди назад... Ползи потихоньку. Мы с ветром попробуем!

Ваня:

— Включайте! А то я на вас прыгну!

Василий Васильевич включает большим деревянным рычагом — **через муфту** — [ведущую] шестерню водоподъемного колеса. ||

20.

Водоподъемное колесо начинает медленно вращаться; в водоприемный лоток вылилась первая порция воды.

Ваня наверху все быстрее и быстрее перебирает лопасти ветряка.

Вас. Вас.:

— Ваня, ты устал... Иди к нам на землю.

Настя:

— Ваня, я матери твоей скажу.

[Вас. Вас.:]

Антошка:

— Ваня! Возьми меня туда. Я хочу с тобой колесо [вертеть] катать!

Вас. Вас.:

— Это кто тут?

Вас. Вас. берет Антошку к себе на руки, спрашивает его:

— Ты кто?

Антошка:

— А ты?.. Я в гости к вам пришел!

Вас. Вас. (наверх):

— Ваня! К тебе гость пришел!

Ваня:

— Пусть лезет сюда ко мне!

Антошка (Вас. Вас.-вичу):

— Давай я полезу! Пусти! ||

21.

Вас. Вас. (наверх):

— Ваня! Помни — разбиваться и умирать у нас нельзя: это плохая работа. За это я тебе неуд [поставлю] **поставлю**.

Ваня:

— А я не буду, Василий Васильевич... Я чувствую ветер!

Ваня перестает перебирать руками лопасти, но ветряк **теперь** вращается ветром и Ваня [кружится на нем] кружится на нем, ухватившись за лопасть; затем, перехватившись [на заднюю] Ваня переходит с **лобовой** на заднюю сторону [колесу] колеса, перекидывается животом на вал и, перебирая его руками (вал вращается), добирается до башенного бревна, хватается за него и сползает по бревну и поперечинам вниз. Ветряк теперь вращается начавшимся слабым ветром. В водоприемный лоток порция за порцией сливается вода.

Ваня:

— Чего-ж вы стоите все?.. Настя, возьми смолу и паклю, побежи по лотку — погляди: может течет где, ты заделай. А ты что, Сергей? — Слышишь,

скрипит что-то в машине, — а ну лезь туда и найди: машина стонать не должна.||

22.

Настя берет материал, деревянный инструмент (вроде стамески), влезает вверх — в лоток — и уходит по нему в глубину огородных угодий.

Сергей [влезает] забирается на подшипник медленно вращающегося водоподъемного колеса и начинает искать причину жалобного поскрипывания машины.

Вас. Вас. (опуская Антошку на землю):

— [Вот] Ваня, надо вот что... Ты [сходи по] сходи домой покушать, а я пойду Сергей прикладывает ухом к подшипнику медленно вращающегося [воду] водоподъемного колеса: он ищет причину жалобного стечения машины.

Вас. Вас. опускает Антошку на землю, берет [то] пилу и топор, лежавшие возле:

— Ты, Ваня, [тут поб] домой покушать сходи, а я пойду на капустное поле [лото] отводной лоток доделаю...

Вас. Вас. уходит. Ваня смотрит на Наташу и Антошку:

— К нам пришли?

Наташа:

— К вам. Мы тут гости. [Что] А что у вас есть?

Иван берет [детей] детей на руки и уводит их. ||

23.

Все трое идут по берегу пруда, по узкой молодой шумящей роще; затем они [идут] появляются на дорожке возле цветов, которых растет здесь целая нива; четверо детей [ведут под лопа] в возрасте от 6 до 10 лет, ведут под лопатки ручеек воды к цветам; вода льется на землю тонкой струей из высокого деревянного лотка: в боковой стенке лотка чуть приоткрыт щиток. По лотку босая идет Настя, рассматривая лоток.

З Четверо детей работают страстно и сосредоточенно, [помо] помогая воде руками, давая ей ход [под] к корням цветов. Иван, Наташа и Антошка глядят за работой детей.

Наташа:

— А на что цветы? — только нюхать? А в нашем колхозе ржи и пшеницы девать некуда. Хлеб лучше цветов!

Иван:

[— Их развели школьники]

— Пусть и цветы растут... Их развели младшие школьники со своей учительницей. [Из города приезжают люди] В городе [купи] у нас купили эти цветы за [десять] пять тысяч рублей. К осени мы получим деньги и купим библиотеку, а то у нас книг мало... ||

24.

Антошка:

— А ты вслух [их] будешь читать?

Иван:

— Вслух... [Буду] Приходи к нам гостить на всю зиму.

Наташа:

— Нечего ему ходить... У нас в колхозе свои книги есть — у нас читальня.

Появляется бабушка Ульяна Петровна; она сразу укоряет внуков:

— Вы чего-ж тут бродите-то, аль не уморились? Вы к кому-ж в гости-то пришли: ко мне иль к Ване? [Я там] У меня блины там [остынут] стоят...

Бабушка [берет] берет Антошку к себе на руки, а Наташа берет бабушку за юбку и они уходят.]

Z Крыльцо избы бабушки. На крыльце бабушка. [Бабушка со внуками подымается на крыльцо и говорит:]

Z K крыльцу подходят внуки, держа друг друга за руки.

Z Бабушка их встречает:

— Ах вы, бедные мои! Ну идите в избу скорее, соскучилась я по вас...

Внутренность избы — чистый стол, широкая скамья, окно, цветы на подоконнике, картинки на стенах [и прочее крестьянское убранство] [угощенье на столе — блины, масло, квашонка, сметана, рыба, яйца. Приходит бабушка] ||

25.

рушники, разноцветные цыновки; виден край печи.

Приходит бабушка со внуками. Бабушка начинает хлопотать по избе, а внуки робко, но внимательно озирают жилище бабушки.

Антошка:

— Бабушка, испеки нам блины. А то мы шли, шли...

Бабушка (показываясь от печи и снова скрываясь к загнетке):

— Да уж они давно готовы. Садись на лавку, я сейчас тебе новых испеку, старые остыли.

Наташа:

— И квашонку давай, мы блины в нее будем макать.

Бабушка (голос):

— Сейчас, сейчас... Сейчас я у печки управлюсь и в погреб схожу. А потом оладушек вам наделаю, чай согрею, а дедушка придет — обедать будем, я квасу вчера поставила, холодец сварила: чего ж еще надо-то!

Наташа — в размышлении:

— Еще варенье земляничное и грибы.

Бабушка, выходя к детям:

— И тó, милая, и тó, а то как же! Сейчас, ||

26.

сейчас я все вам стготовлю, сейчас я в выход схожу, все добро сюда принесу...

Бабушка уходит из избы. Дети одни. Пауза. Слышно, как сопит усталый Антошка.

Наташа:

— Не спи! Ты к бабушке в гости пришел, чего ты спишь? Дай я тебе нос вытру.

Z Утирает ему нос и уходит к [печке] устью печки. Z Антошка сумрачно молчит. Краткая пауза. Петухи закричали во дворе — сначала один, потом другой, им отозвался третий; наседка тревожно заквохтала, собирая к себе цыплят. Слышно как поднялся ветер на улице и видно в окно, как [вет] ветер вихрем понес дорожную пыль. И ветер сразу утих.

Антошка:

— Наташа, меня мухи едят, иди сюда!

Голос Наташи:

— Пусть едят, сейчас приду.

Появляется Наташа. Она [*продолжает рассматривать*] по хозяйски рассматривает утварь и убранство бабушкиной избы, пробует руками вещи, [*гада*] изучает — из чего что сделано и зачем, и внутренне оценивает их. Она подходит ||

27.

к оконному стеклу и глядит наружу.

Антошка сидит все время неподвижно на лавке; **лицо его скучно**; он трет [*глаза*] руками **глаза** и просится:

— Отведи меня домой, я к маме хочу...

Наташа повернулась лицом к брату и задумалась; лицо ее тоже стало скучным.

Антошка:

— Я хочу к нам домой... не надо блинов, я кашу буду, ее мама вчера варила...

Наташа:

— У, шут какой! Замучили вы меня все — зачем родился, раз скучаешь везде!

Антошка:

— Да, я маму люблю, а ты нет!

[*Наташа (сердито)*]:

— Я нет? Да?

Наташа, [*грузно <sic>*] **грустно взглянув на брата**, исчезает к [*устью*] устью печи и появляется оттуда с большим блином; она прячет этот блин к себе за пазуху:

— А то ты в дороге есть захочешь, ты всегда не во-время просишь.

Наташа подымает Антошку к себе на руки и [*понесла*] **несет** его [*из*] вон из избы.

Погреб. Низкая обомшелая дверь, ведущая в выход, обложенный сверху дерном, была открыта. ||

28.

Наташа с Антошкой на руках появляются у открытого выхода. Наташа на ходу заглядывает в выход и быстро проходит мимо, прижав к себе брата.

Дети **проходят поверх заделанной промоины**, переходят деревянный [*настил*] [*(у края противоположного плеча)*] накат моста над **пустым водосливом** [*плотины*] — у края противоположного плеча плотины — и входят на [*ржса*] дорогу во ржи.

Рожь стоит тихо. В жаре и безмолвии колосья склонились к земле. [*Дети*] Наташа бредет мимо ржи с Антошкой на руках.

Сразу потемнело, что-то застало солнце. Наташа поглядела на небо и она увидела — весь мир переменялся: пыльный вихрь шел под тяжелой и медленной тучей; вихрь летел по небу уже над всем Любиным Полем и он застил свет солнца; дальняя молния в злобе разделила весь видимый мир пополам — и через некоторую паузу раздался удар грома, сначала глухой и нестрашный, потом звук его раскатился и, повторившись на земле и на небе, дошел до детей со страшным гулом и столь близко, что Наташа села с Антошкой на землю; Антошка прижался к Наташе и спрятался ||

[свое] лицом у шеи сестры.

Вскочив на ноги, Наташа **снова** подняла Антошку на руки и побежала с ним мимо ржи, теперь уже поющей от ветра. [*назад — через плот / к плотине в избушку бабушке; крыльцо этой избушки видно в дали на взгорьи, на той стороне пруда.*] У Антошки болтаются ноги и он бьет ими по сестре, мешая ей бежать.

Страшная туча мчится по небу со скоростью бури, но на земле — лишь [*небольшой*] **небольшой** обычный ветер.

Z [*Ветряк [бы] на том берегу пруда нешибко*] Ветряная мельница нешибко вращается — [*скоро*] и вдруг сразу завертел[ся] **ась** с огромной скоростью и заерзала в горизонтальной плоскости.

[Д] [*Наташа подбегает к плотине — где мост через водослив*] Z Вихрь настиг детей и ударил в них песком, землей, листьями и стеблями травы.

Антошка (сердито):

— Наташка, спрячь меня поскорее куда-нибудь. Иль ты не видишь, что делается, полоумная какая!

Наташа (от усталости она пошла шагом):

— Дай вот домой [*воротиться*] **дойти**, я тебе там нашлапаю.

Антошка:

— Мы домой теперь [*воротимся,*] **не дойдем**, нас гром ||

убьет. Неси меня скорее, опять ты шагом идешь! Ты бежи!

Снова удар бури — и сквозь горячую пыль пошел град и он стал жестоко бить в землю, **в хлеб** и в Наташу с Антошкой.

Дети присели на землю. Наташа сейчас-же укрыла Антошку собою, прилегла на него сверху и спрятала его голову в своих объятиях, тесно прижав всего брата к своему телу. Град бил по Наташе, по ее голове и по спине, но она была терпелива и спокойна — Антошка находился в безопасности.

Град переменялся на крупный дождь. Антошка старается выбраться из-под сестры:

— Пусти меня, я выглянуть хочу.

Наташа:

— Лежи, а то тебя громом убьет.

Антошка:

— Нет, он мимо.

И Антошка вывернулся из-под сестры.

Наташа села и взяла брата на колени, укрыв ладонями рук его голову от ветра и дождя, но Антошка приподнялся ногами на коленях Наташи и посмотрел вокруг, терпеливо жмурясь от [*ветра и дождя*] от бури, от ||

колосьев и водяных капель, бьющих его по лицу; он увидел — черное близкое бегущее небо, а ниже его неподвижно висели серые облака пустившие из себя длинные волосы ливня, сдуваемые бурей в пустую сторону, как космы у нищей старухи, и эти облака быстро меняли свое тело, таяли и переставали жить на глазах у Антошки.

Прилегшие колосья ржи вдруг выпрямились и закрыли от Антошки почти весь видимый мир.

Антошка (Наташе):

— Приподыми [меня] меня, я погляжу.

Наташа вытерла рукавом мокрую голову Антошки и дала ему по затылку.

Наташа:

— Остудишься! Ишь ты, бес какой: глядеть ему надо на вихорь!

Антошка рассерчал на [сердцу] сестру, он открыл рот, желая что-то сказать, но задохнулся от удара бури, от которой сразу полегла вся рожь и далеко стало видно вокруг. Антошка присел обратно, ухватился за сестру и увидел — деревню бабушки, [цветы, о] бешено работающий ветряк, [цветы и] огороды на том ||

32.

берегу **сухого** пруда — и все это было в **мрачном, резком [неясном] [синем]** свете грозы и ветра, и под ветром со всех концов земли бежала по направлению к детям испуганная, дрожащая трава.

Вдруг дождь перестал итти. Ветер упал, стало тихо, но тяжелая рожь более не поднялась. Дети сидели спокойно.

Антошка встал на ноги и поглядел туда, где живет бабушка.

[Дал] Вдалеке видна ее изба на взгорьи и крыльцо.

Бабушка вышла на **высокое** крыльцо и огляделась в непогоде, тревожась за внуков.

Молния над деревней. Удар грома с раскатами. Бабушка мгновенно присела от страха на крыльцо.

Антошка смеется на бабушку.

Но бабушка встала, спустилась с крыльца и, простоволосая, быстро пошла, [она] почти побежала, в глубь деревни, не боясь больше грозы.

Антошка задумался было, но в то же мгновение [его] его лицо и лицо Наташи осветилось трепещущим, яростным светом: ||

33.

новая большая молния бросилась из тьмы тучи вниз, но, не дойдя до самой земли, подобралась обратно в высоту неба, оттуда ударило вниз и [но] попала [в / в дерево] в одинокое дерево, что росло среди сельской улицы около деревянной закопченной кузницы; дерево вспыхнуло обратным дрожащим светом, точно оно расцвело, а затем погасло; раздался ритмичный раскат грома.

Дети у ржи. Пошел дождь, густой и скорый, и сумрачно стало вокруг. Но высокая молния снова осветила мир — и на краткое время **опять** стала видна деревня и кузница в ней; из кузницы шел черный дым и в середине дыма был огонь.

Наташа обхватила брата, прижала его к себе, вскочила на ноги, вышла с ним на середину дороги и пошла назад к бабушке, в Любино Поле; но дождь перемежился — капли стали падать редко, [показалась] засветило солнце, в воздухе [подымался] **поднялся** теплый пар.

Крыша кузницы теперь занялась живым огнем — и видно, [было] как бегут люди с ведрами и с топорами. ||

34.

Антошка прижался к сестре и заплакал:

— Там [пожар] пожар, мы сгорим и маму не увидим.

Наташа остановилась, опустила брата на землю и осмотрелась.

На горизонте стояла огромная туча — черная до синевы, тучная и тихая, и в ней сверкали молнии, но гром их был еще не слышен.

Антошка — сестре:

— Теперь вот наша изба загорится от молнии и сгорит...

Антошка бросается от сестры и бежит по дороге к дому, но, отбежав немного, падает в грязь; Наташа бросается вслед ему.

Наташа подымает Антошку; достает из-за пазухи блин:

— На, трескай! — говорит она, затем сажает [его] брата к себе за спину и бежит с ним домой, Антошка-же, обхватив одной рукой Наташу за шею, жует и глотает блин.

Наступил сумрак от надвинувшейся черной тучи. Наташа бежит в этом сумраке ||

35.

с братом между двумя стенами молчаливой ржи. Вспыхнула молния, ударил гром и сразу начался дождь. [Сразу] Еще молния и гром — дождь усилился. Еще молния и гром — из тьмы неба пролился сплошной поток воды. Наташа [все бежи] бежит сквозь ливень.

Поток воды бьет в землю с такой силой, что разрушает и выворачивает ее, словно пашет.

Наташа приостановилась, пересадила Антошку со спины к себе на руки — и снова побежала вперед; но чаща ливня срасталась перед нею все более непроходимо, будто детей окружал теперь сумрачный, твердый и жесткий лес, обдирающий их тело до костей.

Наташа остановилась, усталая и еле живая, иссеченная вся тяжелым ливнем. Она села возле ржи и изо всех сил прижала к себе Антошку, чтобы его не забил ливень. Шум ливня заглушал удары грома, только молнии озаряли мир. Временами молний было так много, что они [слива] сливали свой свет ||

36.

в долгое сияние, и это сияние освещало бугры могучего мрака на небе.

Антошка — сестре:

— Наташа, давай [ум] померем.

Наташа:

[Раз ма]

— Нас мама жить родила, ей трудно было, нам помирать нельзя.

Антошка:

— Давай яму копать, мы туда спрячемся и проживем. Ты гляди, тут песок...

Дети [стали] начали рыть руками яму подле ржи, где была легкая почва.

Они вырыли небольшое углубление. Сильный дождь тоже копает землю вместе [с руками] с детьми — своей силой он вымывает и уносит ручьем песчаную землю, но спрятаться в эту ямку нельзя.

Наташа и Антошка перестали копать землю — они притаились под ливнем на голой земле, сжавшись и укрывая руками свои головы. Обстановка в природе вокруг детей — прежняя.

Антошка — сестре:

— Зачем ты меня к бабке-старухе в гости водила? Дома лучше всего сидеть, ||

я люблю дома... А ты девка — гулёна!

Наташа:

— Знай помалкивай лучше! Кто велел поскорей от бабушки домой итти? Я и блинов ничуть не покушала.

Антошка:

— Я у бабки соскучился.

Молния засветилась и вздрогнула несколько раз совсем рядом с Наташей и Антошкой, где-то в ближней полегшей ржи. Брат и сестра, боясь грома, загодя схватились руками друг за друга и прильнули один к другому: Антошка к груди сестры, а она к его плечу, чтобы ничего больше не видеть. Но в шуме ливня гром прозвучал нестрашно.

Антошка:

— Опять мимо.

Раздается хриплый, незнакомый [детям] голос:

— Вы кой-то?

Дети вздрагивают. Из мглы **дождя** появляется дояр Фока.

Фока [*склоняется на колени*] **приближается к детям** и склоняется перед ними на колени; на голове у него теперь [*надета*] надета ||

кошолка, в которой раньше были щавель и крапива, а цилиндр он держит в руке.

Фока:

— Сморились, аль испугались, чтоль?

Наташа:

— Нам боязно стало.

Фока:

— Да как же не боязно-то? Ишь жуть какая — и льется, и гремит, и сверкает. Я-то ведь не боюсь от старости лет, от глупости, а вам чего-же: вы бойтесь, вам [*это*] это надо.

Наташа (с достаточной гордостью):

— А мы уже привыкли бояться. Теперь нам не страшно.

Пауза.

Наташа:

— А ты чтож наших коров худых не [*посмотрел*] **поглядел** — чего-ж ты тут ходишь, одни молнии смотришь? — Ишь, чего не видал!

[*Сто*] Фока (в смущении):

— А я, знаешь ты, заснул, а проснулся — смотрю: ливень идет, и я ко двору пошел — назад. ||

Наташа:

— Назад? А ты бы — вперед!

Фока:

— [*Вне*] Вперед я завтра пойду, а нынче мочи нет, меня ливень захлестал. Я ко двору хочу.

Наташа:

— А далеко тебе ко двору?

Фока:

— Да в ту по рже — плотину перейти и я в избе: сухо и покойно.

Ливень во время диалога ослабел и перешел в дождь, все более слабеющий.

Наташа, прижимая Антошку:

— Ну иди, чтоль! Чего сидишь — время проводишь?

Фока:

— Я-то пойду. А вам-то не дойти... Дорогу теперь распустило, земля у нас густая, добрая, а дождь опять того гляди припустится.

[Фока]

Антошка встает на ноги и с интересом рассматривает маленького старика, ||
40.

стоящего на коленях на вымокшей земле, с кошкой на голове.

Фока:

— Вам-то самим не дойти...

Старик **Фока** привстал с земли и стал заправляться **в дорогу**. Он снял кошку с головы, привязал ее за спину и надел цилиндр на голову Антошки. Затем Фока, согнувшись, касаясь руками земли, сказал Антошке:

— Полезай туда.

Антошка влез в корзинку и устроился там.

Наташа вскакивает на ноги, **готовая вцепиться в старика**.

Наташа — Фоке:

— А куда ты понесешь-то его? Тебе кто наказал его брать?

Фока:

— Да куда хошь. К нам-то, на Любино Поле, оно ближе будет... Иди и ты ко мне!

Фока пригнулся, взял Наташу [*себе*] себе спереди на руки, поднялся и пошел с двоими детьми на себе по дороге на Любино Поле.

Наташа — Антошке:

— Ты не бойся. Я за ним буду глядеть. ||

41.

Антошка — сестре:

— Он не как ты, он сильный.

Старик идет с детьми по грязной, тяжелой дороге; он сгорбился; [*дождь и*] у него надулись жилы на шее; дождь и пот обмывают его тело и лицо. Дети едут на нем и молчат. Дождь льется мелкими частыми каплями, грозы уже нет.

Плечо плотины, возле которого водослив и мост через водослив.

Z К этому месту подходит с **дороги** Фока с детьми.

[*Он теперь / Z Пруд. По его поверхности ходят темные водяные валы.*]

Пруд. Он теперь полон воды; вода занимает огромное пространство; теперь это «море». И по поверхности [*его*] его ходят темные водяные валы.

Z [*Он*] Фока ссаживает детей на мосту, сходит с моста в пустой лоток водослива, [*прини*] становится там в рост и принимает к себе на руки детей по очереди. Идет затяжной дождь.

Все трое [*проснув*] сидят под мостом в сухом лотке водослива.

Фока:

— Перетерпим дождь, обсушимся, а потом и тронемся, теперь уж близко... Вот это ливень был — **весь пруд в срезёк нам налил!**

Большая волна закатывается из пруда в водослив, чуть не смывая троих людей, и скатывается вон по перепадам водослива.

Фока хватает детей и прижимает их к себе:

[— Не бойтесь, вода ушла! Обсохнем.]

— Вода ушла — обсохнем! ||

42.

Новая волна, сильнейшая первой, врывается в водослив и [но] почти смывает оттуда людей, — все трое выносятся водой вон из водослива к первому перепаду.

Старик [заб / сбра] забирает детей — правой рукой он прижимает к себе Антошку, а левой берет за руку Наташу, и все трое выбираются из водослива и выходят по сухому откосу на плотину.

Они на плотине; оглядываются на водослив.

Водослив теперь работает беспрерывно; [через] на его перепадах бушует водопад.

Пруд. [Во] Вздувшаяся [во] темная вода [подходит] подошла почти к гребню плотины. По пруду — с верховьев — подкатываются [целые] к плотине целые [валы] валы воды.

Старик с детьми бежит по плотине мелким, упористым шагом; дети у него сидят в прежнем порядке — Антошка в кошелке, Наташа на руках спереди.

[Они] Вот старик [добир] уже у противоположного [плеча] «глухого» (без водослива) плеча плотины — [и] на месте заделанной промоины.

Вдруг Фока останавливается — и все три лица смотрят в одну сторону, Антошка-же показывает туда рукой. [Слы] Слышно жалобное ||

43.

[мычанье] долгое и скулящее мычанье телянка. После этого мычанья слышится другой голос — плачущее мычанье коровы.

Берег пруда. Против берега [Невдалеке ветросиловая установка и водоподъемник] [В] в темных волнах пруда, видна голова телянка, он [захлебывается] гребет и борется изо всех сил, но волны перекатываются через его голову — и он захлебывается. [По б]

По берегу — против телянка — бегают и мычат плачущим голосом корова, мать тонущего телянка. Теленок ей вторит из воды, [словно проща] прося о помощи и прощаясь с матерью.

[От ветряка] **И** Из колхоза по направлению к корове бежит Иван [;] с лопатой на плече; он у самого [уреза] уреза воды; [исхо] голова телянка в волнах; Иван кидает лопату в сторону и с ходу, сразмаху, [бро] в одежде, бросается в бушующую воду.

Корова остановилась, [смо] умолкла и смотрит во-след Ивану.

Корова подбегает к воде, [и] бросается в пруд и плывет на помощь телянку. ||

44.

Голова Ивана у головы телянка в волнах.

Иван своей головой и рукою сбивает, поворачивает голову телянка. Чтобы он выбирался к берегу. Напуганный, бестолковый теленок кричит и захлебывается.

Иван [заплыв] заплывает под волны — им навстречу — и принимает их удары на себя, чтобы защитить телянка и не дать ему захлебнуться; левой ру-

кой он обнял [*морду*] теленка за голову и [*задирает ее / подымает*] старается держать ее все время над водой.

Теленок, резко крутнув головой, вырывается от Ивана и бросается от него в сторону, на середину пруда.

Огромная волна разъединяет их вовсе. Корова-мать показывается на этой волне и видно как она захлебывается, фыркает, **томится** и борется с гибелью; но заметив вдали теленка, корова изо всех сил старается выплыть к нему.

Иван тоже плывет по направлению к теленку.

Фока, Наташа, Антошка, забыв о дожде, неподвижно стоят на плотине и глядят на пруд.

Наташа сходит с рук Фоки на землю, за нею выбирается из кошолки Антошка. ||

45.

Корова доплывает до теленка; она лизнула его языком по глазам; их обоих накрыла волна.

Иван [*до*] появляется у коровы и теленка.

Правой рукой он хватается корову за рог, а левой обхватывает теленка за голову и круто поворачивает их за собой, [*плывя*] плывя среди них и увлекая за собой корову и теленка; корова спокойно подчиняется, [*а телен*] а теленок, закричав жалобным голосом, вырвался опять от Ивана — и за ним снова бросились **изнемогшие** Иван и корова.

Плотина. Вода стоит вровень с [*греб*] плоскостью гребня плотины и уже [*кое*] кое-где струями сочится через нее.

Антошка палкой помогает одной струе воды [*течь*] течь через плотину: он проводит глубокую борозду; — **по тому месту, где заделана промоина**; Наташа помогает ему руками во-след, раскапывая борозду глубже.

Фока приседает **на корточках** возле детей:

— Вы чтож, аль пруд спустить хотите? А мы его [*делали!*] только что сработали!

Антошка:

— А пускай коровы не утопают! ||

46.

Наташа:

— Вода опять [*набере*] нальется, [*а молока*] пусть она **сейчас** высохнет вся, [*тогда корова*] а корова [*останется*] с молоком останется.

[*Дети энергично*]

Фока:

— Ну пускай, вода чтож, она — ничто, когда дождей много... Хорошо-бы сейчас скотинку подоить: руки скучают.

Дети энергично работают. Вода уже идет толстым ручьем; ручей своей живой силой рушит землю, **уносит ее вон** и режет плотину[,] все глубже и шире; Z ручей превращается в поток.

Дети и Фока стоят на берегу потока и отступают от него, так как поток беспрерывно обваливает свои берега и увеличивается.

Антошка посмотрел на пруд, стоя **на берегу потока**.

На пруду видна голова [*теленка*] **теленка**; за ним голова Ивана и голова коровы. Все они — в водовороте, из которого ясно видно течение [, *нап / (по*

пене] (по направлению и форме волн, по цвету воды), [идущее во] питающее вновь образовавшийся поток в плотине.

Антошка смотрит на пруд, [под ним] стоя на берегу потока; под ним обваливается земля. ||

47.

Антошка валится в поток.

Наташа, смотревшая на пруд, оборачивается; Антошки нет, один Фока; Наташа бросается в поток за Антошкой.

Фока (один):

— Вот горе-то! да ничего, не помрут, [высохну] намокнут — и только.

Поток выносится на сухой откос плотины и здесь разливается в ширину и [скатывается вниз] сливается вниз.

У подошвы плотины, по живот в воде, сидит мокрый, измазанный Антошка; цилиндр пропал с его головы.

Наташа скатывается к нему в потоке воды, подползает к Антошке и ощущает его.

Наташа:

— Ты цел?

Антошка:

— А ты?

Пруд. Иван, корова и теленок. Они держатся врозь, но их несет образовавшаяся ||

48.

течение в одном направлении — в промоину плотины.

[К] Теленок, корова и за ними Иван [уже] **быстро** приближаются к плотине к потоку в промоине.

Фока на плотине; он кричит плывущим:

— Не бойтесь — тут неглубоко.

Теленок, корова, Иван всасываются со стороны пруда в промоину.

Наташа и Антошка поднимаются из воды на сухом откосе; они смотрят вверх.

К ним сверху вниз сползает на дрожащих ногах теленок, за ним следом корова, затем Иван.

Иван, вскочив на ноги на сухом откосе, **находит на земле антошкии цилиндр**, лезет обратно на плотину и исчезает.

Корова и теленок стоят вне сливающегося **вниз** потока. Возле них Наташа и Антошка. Корова облизывает дрожащего теленка.

Наташа и Антошка оборачиваются к плотине и убегают туда. ||

49.

На плотине. [Иван] Фока нагребает землю в антошкин цилиндр и сыплет ее в поток.

Появляются Наташа и Антошка.

Наташа (Фоке):

— Так ты воду не уймешь!

Фока:

— Иван так велел, сейчас помощь придет.

[По берегу пруда — к ветряку — бежит Иван] Z По берегу пруда — в колхоз — бежит Иван.

Корова и теленок вдали. Корова облизывает и ласкает теленка.

Плотина. Фока, Наташа и Антошка [*сы / сыплют землю*] работают: [*Ф*] дети [*н*] [*сыплют землю*] разрывают землю в плотине, а Фока набирает ее в кошолку и засыпает в поток. Дождь прекратился. Ветра нет. [*Поток*] **Но поток** не уменьшается в силе.

Появляются с лопатами — Иван, Сергей, Настя и [*еще два мальчика*] **Петрушка**.

Иван смотрит в поток, задумывается, оглядывается назад: материковая земля имеет в одном месте большой выступ — почти над плечом плотины, упирающимся в материк, невдалеке от **промоины**.

Иван и его товарищи работают лопатами [*за этим*] у **этого** выступ[ом]а, [*подрывая вы*] подкапывая его, чтобы отделить от материка. ||

50.

Иван работает с огромной скоростью и сноровкой, [*обрыва*] разрывая целую траншею, врубаясь в твердую глину.

Сергей, Настя и **Петрушка** подкапывают [*вы*] выступ снизу. [*Другие рядом с ними*]

Иван, взглянув в сторону Фоки и детей:

— Не работайте зря! [*Готовьте Ф*] Дядя Фока, [*готов*] готовь глину на сухом откосе, **держишься повыше к гребню!**

Фока, Наташа, Антошка копают руками землю на сухом откосе плотины у гребня.

К работающему Ивану подбегает Василий Васильевич с двумя лопатами на плече; за ним появляется **Никита** [*двое юношей*] с лопатой. [*и две девушки*]

Иван заканчивает **вертикальную** прорезь за материковым выступом; втыкает лопату, упирается спиной в глыбу, которую нужно отделить от материка, а ногами и руками **упирается** в материк, пробует качнуть огромную глыбу.

Сергей, Настя и прочие заканчивают горизонтальную прорезь. ||

51.

В вертикальной прорези находятся Иван, Сергей, Василий Васильевич, **Никита**. Упершись спинами в глыбу, они раскачивают ее.

Со стороны плотины — глыба покачнулась, пошла, сползла на [*плечо*] плечо плотины.

Фока, Наташа, Антошка на месте своей работы: они нарыли бугор глины из тела плотины.

Иван и все прочие с ним толкают глыбу к потоку, глыба медленно ползет.

Глыба на берегу потока.

Иван:

— Ну, взяли — разом!!

Под напором людей глыба валится в поток и душит его; но вокруг глыбы, залегшей теперь в промоину, бь[ю]ет еще множество ручьев и фонтанов — в сторону сухого откоса.

Все люди стали со стороны сухого откоса и заделывают лопатами ручьи и фонтаны.

Наташа и Антошка тут-же. Они заделывают глиной, беря ее ||

52.

из кошолки, [*бьющие*] **бьющие** фонтаны. [, *бьющие*]

Фока принес глину в цилиндре [*и стал заделывать шов наверху и замазывает*] [*и заделал шов*] и высыпал ее сверху на плотину, а потом вмял **туда**, заделывая шов.

Все лопаты [*вяз*] вонзаются в землю. Ручьев и фонтанов больше нет.

Иван говорит:

— Это временно. Завтра мы заделаем промоину навсегда... Что́ ночь — скоро будет или нет, а то я спать хочу?

Фока:

— Да день еще велик, [*что-то ты говоришь*] а ночь будет нескоро, дурная твоя голова.

Z Появляется свет солнца. Наступила тишина. **В пруде спокойное зеркало вод.** Z Люди берут лопаты и медленно расходятся.

Фока:

— Гляди-ко, да мы уж обсохли все, а были мокрые! А я аж вспотел. (К Наташе и Антошке) Ну, а вы куда теперь?

Z Антошка:

Z — А ты?

Z Фока:

Z — Я к вам на колхоз **тронусь**. Надо-ж [*дойти, у меня то*] дойти-то **впоследствии**: у меня там дело **слишком** сурьезное! ||

53.

Антошка:

— И мы с тобой!

Фока:

— А вы бы к бабушке — она вам и рада будет и ходить ближе.

Наташа:

— Мы [*расхо*] к бабушке [*расхот*] расхотели!

По **прежней** дороге за плотиной, [*ведущей*] [*идушей среди*] пролегающей среди ржи, идет Фока: в кошелке за спиной у него сидит Антошка, спереди на руках — Наташа.

Старик и дети удаляются меж смыкающейся за ними рожью. Яркое солнце второй половины дня, голубое сияющее небо на горизонте.

На взгорьи околица деревни — три избы.

По взгорью **медленно** подымается Фока с детьми. Спит Антошка в кошелке и спит Наташа на руках **старика**, [*дов*] положив ему свою русую голову на плечо. Светит солнце. Тихо и торжественно в мире. ||

53а.

Z Фока с детьми в удалении.

Z На дороге появляется бабушка, простоволосая, босая, башмаки она несет в руках. Она видит Фоку и детей, [*детей и*] останавливается.

Фока останавливается, [*немного*] немного не дойдя до [*крыльца*] **крыльца** избы Наташи.

Возле него появляется Ульяна Петровна.

Ульяна Петровна:

— Аль целы все? А я по всему Любиному Полю обыскалась их — думала, громом убило.

Фока:

— Еще чего! Нам гром [*ничего*] нипочем. ||

Деревянное крыльцо избы родителей Наташи и Антошки.

На крыльцо выходит мать.

Мать, вглядываясь:

— Мои, чтоль? Да ножли́ и бабушка с ними, и еще чуждый какой-то человек!

Мать сходит с крыльца навстречу детям и гостям.

Z Фока — с грузом детей; рядом с ним бабушка.

Z Фока:

— Шабаш — доставил. [*Фока останавливается*] [*Фока (бормочет):*] (**Бормочет**). — Лучше нет — коров доить. Буду доить. Эх, и буду! Я им покажу, как не доиться! У меня нет лодыря — скотины! Я всему государству нужный человек!.. Эй, малолетние, очнитесь!

Фока спускает сонную Наташу на землю.

Утро другого дня. [*Су*] Небольш[ой]ая [*сухой*] сухая балка. На дне балки [*на*] сидит Антошка и копается в земле.

Антошка насыпал **руками маленькую** плотину-перемычку и равняет ее сверху. ||

Сравнил, прошелся по [*ней*] **своей плотине** ногами; за плотиной [*сухо*] сухо.

Антошка полез по взгорью балки наверх.

Двор родителей Антошки.

Со двора выходит Наташа; она еле несет коромысло с двумя ведрами воды; за нею выходит Антошка; он ведет за веревочку корову Вещунью.

Шествие Наташи, Антошки и Вещуньи по деревенской улице.

Z **Издали за шествием следует Фока.**

Балка. Плотина, сооруженная Антошкой.

Снизу балки — по тальвегу — [*идет*] движется прежнее шествие: Наташа, Антошка, Вещунья.

Шествие приблизилось к маленькой плотине. [*Остановило*] Шествие остановилось.

Наташа ставит ведра на землю, выливает их одно за другим в «пруд» со стороны [*мо*] мокрого откоса.

Антошка подводит Вещунью вплотную к своему пруду. ||

Антошка:

— Пей!

Наташа:

— Пей, тебе говорят — доиться будешь!

Вещунья пьет воду; дети довольны.

Фока сидит на верху балки, на обрыве и смотрит вниз, он видит сверху всю сцену у маленького пруда внизу.

Фока:

[— *Так*]

— Стало-быть, вот отчего коровы-то в ихнем колхозе не доятся — воды негде напиться! А, может, и правда! Да ведь это целая наука!

Фока задумывается; затем произносит:

— Эх, дети, дети, дайте мне вашу силу **жизни и разума**, возьмите мою привычку и терпение!

Фока бросается вниз, сползает как попало по откосу балки, подходит к детям и пьющей корове, подымает на руки Антошку. ||

57.

Фока:

— Кто здесь знаменитый дояр — ты иль я?

Антошка [*в начале озадачившись*] [*в начале, потом*] **в начале озадачивается, но потом** находится:

— Мы вместе с тобою будем доить.

Фока, опуская Антошку:

— Ага, это пожалуй можно — я тебя научу.

Наташа:

— А меня учить не нужно — я сама умею уже.

Фока с сосредоточенным размышлением смотрит на детей; дети глядят на него; корова [*подымает*] **приподымает** голову на людей — и глядит на них добрыми, материнскими глазами.

Наташа обнимает [*ко*] корову за шею [*и целую*] и целует ее в оба глаза.

Конец.

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 307, л. 1–84.

А. Платонов

НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ

Публикация Е. Рожнецевой

В ОР ИМЛИ (ф. 629, оп. 1, ед. хр. 312, л. 1–30) хранится беловой автограф либретто «Настоящее и будущее». Автограф выполнен карандашом на бумаге одного формата и качества. На л. 1 сохранилась запись Платонова о заказе трех машинописных копий. Все копии сохранились: 2 экземпляра машинописи — в фонде А.П. Платонова (ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 1, ед. хр. 313, л. А, 1–32), 3-й экземпляр — в РГАЛИ (ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 98, л. 26–42). На одном из экземпляров машинописи имеется запись чернилами, вероятно обозначающая время передачи либретто в сценарную студию: «13.VIII.47 г.». Вторая запись (адресат не прочитывается) также содержит дату, обозначающую передачу на рецензию: «Прошу прочесть и переговорить с т. Соловьевым. 23.8.47 г.».

Датируется условно 1947 г.

А

Настоящее и будущее ||

1.

3 экз.

Андрей Платонов

Настоящее и будущее ||
(Краткое либретто)

Главные действующие лица:

1. Сталин.
2. Свешников, Иван Никанорович, ученый физик.
3. Свешников, Георгий, его сын.
4. Лиза, жена Георгия.
5. Свешников, Александр, сын Георгия и Лизы.
6. Малыга, Петр Петрович, ученый сотрудник И.Н. Свешникова.
7. Фабрикадор, Евгений Германович, второй муж Лизы.
8. Грейф, иностранный корреспондент.
9. Эйнлауф, Эдгар, зарубежный ученый физик.

10. Абель, Генри, его ассистент.
11. Абель, Ева, сестра Генри, секретарь Эйнлауфа.
12. Броуз, председатель международного бюро информации «И-И-И».
13. [Сов] Генерал. ||

2.

Во время Отечественной войны на фронте погибает единственный сын И.Н. Свешникова — Георгий Свешников, тридцати[летний]пятилетний офицер Красной Армии. Георгий Свешников погибает смертью героя, — то-есть, [сознательно / При этом он / погибает он не безрассудно, а] он погибает сознательно, потому что нельзя было решить поставленную ему боевую задачу, не принеся себя в жертву — так сложилась обстановка. В этом поступке Георгия Свешникова сказалась огромная воспитательная работа отца-патриота.

Отец Свешников, получив известие о гибели сына, впадает в состояние, близкое к смерти. Он ученый мирового значения; он связан работой и личными связями с [сотн] тысячами людей; он совершенный бесребреник, жертвующий свои большие гонорары и заработки [на] в фонды обороны родины, причем делает это безгласно и безвестно. После смерти сына он отдает все, что у него еще оставалось, вплоть до квартиры, мебели и личных вещей, — тем, ||

3.

кто в этом нуждался, и его, беспомощного, страдающего великой тоскою об умершем сыне, берет к себе невестка Лиза.

[Свешников усыновляет]

Свешников усыновляет внука, Александра. П.П. Малыга, [на] ложный долгодетельный друг Свешникова, но его действительный враг, втайне преследующий его **всю жизнь** ненавистью и ревностью, этот [П] Малыга попадает в тяжелое положение: решая важную научную задачу, имеющую и [во] оборонное значение, Малыга совершает ошибку, у него не получается положительного результата. Малыга знает — никто ему в мире не может помочь, кроме одного человека, Свешникова, но Свешников находится в тяжелой депрессии, он в нерабочем состоянии. Однако, у Малыги выхода нет, он идет к Свешникову. Свешников находит в себе силу помочь Малыге — [ради / для] **ради** родины и [для] **ради** друга. [Задача / На] Исследовательская задача решается положительно.

У Свешникова начинается просветление. Он понимает, что [кровь его сына лежит] сын его погиб ради спасения [родины] Советской ||

4.

России, что кровь его сына вошла навсегда в бессмертие [родины] родины и в залог свободы человечества. Это сознание если не исцеляет Свешникова, то возвращает ему силы для деятельной жизни, — и родина, спасенная [сы] сыном [, и] и всеми, кто разделил с ним его подвиг и его судьбу, [дело предстает пред] становится для Свешникова еще более прекрасной и священной, потому [что] **что** лишь в ней одной [живет] продолжает жить дело его сына и из его [изнемогих сил] изнемогих сил выросло новое творение — будущий мир; [даже<?>] исчезнувший образ сына старый отец видит в образе советской родины[.],

[Война окончилась]

в отдельных ее людях, в новом поколении и в своем мальчике — внуке, Александре.

Война окончилась. Невестка Лиза выходит вторично замуж. Второй муж ее, некий Фабрикадор, [*не составляет семейного счастья невестки;*] любит лишь [*жену*] жену, но не ее прошлое — в лице ее сына Александра и [*ст Све*] старого ||

5.

Свешникова, — и Свешников со внуком-мальчиком уходят жить отдельно.

Как известно, почту <sic> окончания второй мировой войны стала нарастать <sic> опасность уже третьей мировой войны. Свешникова глубоко потрясает эта новая [*миров*] международная ситуация. Он думает: мой сын и его товарищи только что [*погибли*] **умерли** за бессмертие родины — и ей уже вновь угрожают гибелью. Неужели и этого, **его** второго сына, внука, также придется отдать в жертву [*вра*] врагам человечества? — Неужели история должна повторяться [*во*], и притом в самых своих ужасных, а не возвышенных, деяниях? Нет, не должна и не может. Свешников приходит в ярость от одного допущения такой возможности. [*Ведь тогда*] **Ему угрожают тем, что** все, ради чего он жил и ради чего сейчас живет, должно быть уничтожено.

[*Он работает над последней, как он думает, научной проблемой в своей жизни, и проблемой великого значения. Помощником / Сотрудником ему служит Малыга, который втайне не верит в эту работу Свешникова, но ему доставляет*]

Но ведь [*за последние полвека*] в **новейшую эпоху** Россия доказала своим почти [*непрерывным*] непрерывным подвигом, что она обладает моральной и интеллектуальн[ым]о**й** [*превосходством*] силой, превосходящей такую-же силу любой другой страны. Следовательно, ради какой цели совершается угроза и подготавливается новая война?¹ ||

6.

[*Вставка к стран. 5*]

Если случится новая война, тогда ведь [*она буде*] сын Свешникова и все, кто погиб во второй **мировой** войне, словно будут умерщвлены еще раз, преданы уже вечному забвению. Таков ход мыслей и душевное движение старого Свешникова.

Он не может найти выхода — ни для себя, ни для всего мира. Он видит, что нет отдельного выхода или решения для себя и отдельного для народа, для всего мира. Выход-решение существует лишь один для всех, [*Свешников понимает*] точнее — для большинства человечества. Свешников понимает, что теперь нельзя спрятаться куда-либо, чтобы спокойно есть свою картошку; теперь, чтобы иметь хлеб насущный и покой **для работы**, [*следует*] неизбежно следует принимать **энергичное** участие в организации и высшем благоустройстве всего мира: без этого [*1 слово нрзб >*] нельзя накормить всех [*и*] **даже** картошкой.

Со все увеличивающимся горем в сердце Свешников влачит свое ||

7.

существование. Он медленно работает над последней, как он думает, научной проблемой в своей жизни, — проблемой великого значения, над которой он на-

¹ Абзац вписан на полях.

чал работать давно, **еще** в молодости, но теперь потерявшей для него прежний страстный интерес. Сотрудником ему служит Малыга, который втайне не верит в эту работу Свешникова, но [ему] Малыге доставляет ||

[6.] 8.

радость предвидение, что знаменитый ученый потерпит крушение в последней [*<2 слова нрзб>*] своей надежде, и это крушение, всего вероятнее, совпадет с окончанием его жизни. Свешников-же полагает, что он просто не успеет закончить своей работы и готовит себе преемника в лице [*внука из студента*] внука студента. В чем-же **эта** великая [*науч*] научная и жизненная задача Свешникова? В том, что он верит в возможность обрести новое [*получить самое*] мощное [*какое только когда*] средство физического преобразования мира, какого средства никогда не было в руках человека, — причем это средство универсально и, будучи открытым, дает, во-первых, возможность увидеть [*почти идеальную картину,*] почти идеальную [*страждущую<?>*] картину физическ[ую]ой истин[у]ы мира, **его внутренний механизм**, и, во-вторых, [*дать практическую возможность — практическое орудие преобразования почти всех элементов — одних в другие,*] **создаст новый материальный порядок, регулируемый по воле его создателя-человека**, что явится [*основой*] мощным источником благосостояния всех людей. [*Свешников видит это средство*] В естественных природных процессах нет и не может ||

[7.-8.] 9.

быть даже подобия тому, о чем думает Свешников, — именно поэтому он считает, что его искусственно созданный процесс и должен явиться самой мощной силой для физического преобразования элементов природы. Атомная энергия существует и существовала в природе — до открытия ее человеком. Свешников-же думает о более [*могуч / могуч*] мощной энергии, равнозначной по своей эффективности почти волшебству. Оригинальность его замысла в том, что этой энергии или этого явления не существует, не существовало и никогда не будет существовать в природе, если оно не будет произведено, однажды [*искус*] сделано искусством человека. [*Свеш*] В сущности [, *заключает Свешников,*] это орудие предельной мощности. [*Облада / Обладая им / Всю свою жизнь / Зрелую жизнь работает Свешников над своим открытием, и в конце жизни на / наиболее энергично. Он*]¹ **Свешников** начинает догадываться, не может ли послужить его работа, [*наук*] как и подвиг его сына, ||

[8. / 9.] 10.

обеспечению постоянной безопасности **его родины. Но против этого у него возникают сомнения, а, главное, далеко еще до практического окончания исследовательской работы и нельзя ничего сказать наперед.** Мы (в либретто, в сценарии и в фильме) должны, в границах нашей художественной задачи, все-же **конкретно сказать и отчасти показать**, в чем тут дело. Дело здесь [*действительно в*] в достижении температуры, лежащей ниже пределов абсолютно нуля, — при этих условиях — **т. сказ.**, по ту сторону абсолютного нуля — элементы природы радикально изменяются, [*преобразуются сущность*] потому что на самую **глубокую** сущность материи производится **могучее решающее** воздействие: преобразуются основные условия [*их*] ее существования. Для нас

¹ Запись на полях рядом с предложением не прочитывается.

[с его] этого [*<1 слово нрзб>*] достаточно. Эту гипотезу в наше время [нельзя] нельзя [ни] ни доказать, ни опровергнуть. [*Мы должны / Опять-таки это вполне удовлетворительно для нашей цели / цели, ибо*] Это вполне удовлетворительно для нашей цели и отвечает соображениям художественного [такта] и научного такта¹.

Но все значение этой работы [сту] в глазах самого Свешникова ||

11.

штушевывает аморальный, губительный фактор, действующий ныне в мире, имеющий тенденцию к возрастанию своей силы. Свешников думает [ясно предвидел], что его работа, когда она будет завершена, не будет иметь **нено-средственного** оборонного значения: [потому] это не взрыв, не огонь и пламя, а всего лишь волшебное зодчество, пересоставление элементов материального мира, **совершенно** потерявших свое сопротивление, в нужном для **человеческого** экономического благоденствия порядке. Но все это [уяз] уязвимо для страшных сил разрушения и почти беспомощно перед ними, [да] да кроме того и работа далека от окончания.

Отчаяние [*еще вперед / наперед*] **перед еще** ожидаемой катастроф[ы]ой, разру[шает]ительно действует на Свешникова; он внутренне содрогается, он болезненно любит внука Александра, временами не отходя от него ни на минуту, [*оберегая его сон, а сам оставаясь без сна и т. п.*] **как любит мать смертельно больного, обреченного ребенка.**

Свешников едет со внуком на [могилу] могилу своего сына. На могиле он почти впадает в безумие и поет ||

12.

старческим голосом колыбельную песню своему сыну, убаюкивая его на [спать] долгую грядущую ночь. Затем, успокоенный внуком, Свешников беседует со своим сыном, словно [он] тот живой человек.

Малыга меж тем осторожно, но с энергией подлости, выступает в прессе и перед собранием ученых — с обвинением Свешникова и его института в бесплодной отвлеченно-теоретической работе, которой не видно [конца] конца и заведомо обреченной на неудачу, потому что самые предпосылки этой работы основаны на заблуждении и фантазмагории: нельзя **открыть или** создать [ничего] в науке [ничего, что уже] **того, чего** не существует в природе хотя-бы в потенции. **Как открыть несуществующее?**

— Нельзя, — [гово] говорит Малыга, — создать температуру ниже абсолютного нуля, также как нельзя спросить у тридцатилетнего человека, что он чувствовал сорок лет тому назад. Абсолютное есть абсолютно!

Имя Свешникова подвергается компрометации. Но его это не беспокоит; [его беспокоит положение своего народа] ||

13.

его беспокоит другое: судьба родины, судьба новых поколений людей. В тревоге за них, почти в отчаянии, он обращается к Сталину, как наиболее авторитетному ученому современного мира [владеющего]. Сталин принимает Свешникова и долго беседует с ним. Их беседа охватывает круг самых важных вопросов нашего века [и кроме всего на Свешникова] — политики, науки и этики. Кроме

¹ Запись на полях рядом с предложением не прочитывается.

всего, на Свешникова оказывает благотворное, оживляющее влияние одухотворенная личность Сталина: **этот особый подтекст** беседы [их] имеет для Свешникова [этот решающий для него **характер** для его будущей жизни подт / подтекст / **важнейший освежающий смысл**] **важнейший нравственно освежающий его смысл**. Сталин знает о выступлениях Малыги и оценивает их как обывательские, и он предвидит их дурные последствия.

Сталин дает прямые ответы на тревожные вопросы Свешникова [Сталин *считает*] (в сочинениях Сталина есть эти ответы, и мы их оттуда заимствуем <sic>). Когда Свешников говорит [о необходим] о нравственности, как, быть может, ||

14.

главном вопросе нашего времени, Сталин отвечает, что наш народ устремлен на добро, но не на бессильное добро, а на ту могучую нравственность, которая [при необходимости] только что уничтожила всемирную подлость фашизма и при необходимости может повторить свой подвиг; бессильное-же добро обречено на исчезновение. Свешников [беспо] далее беспокоится, как обеспечена советская родина от возможности повторения вторжения со стороны новых врагов, и где [тому] гарантия этой обеспеченности или безопасности. Сталин отвечает, что такая гарантия существует в труде и в творчестве нашего народа, в том числе и в работе самого Свешникова. Свешников **смущенно** объясняет, что его научная работа не имеет оборонного значения. Сталин в курсе его работы и объясняет ученому, что он делает как раз то, что нам нужно. Свешников удивлен. Сталин объясняет далее, что самое важное — это [удовлетворение] создание жизненного, **материального и духовного**, счастья для каждого без исключения человека нашего народа, [это и есть / это, счастье] это и есть самое ||

15.

мощное оружие нашей обороны, потому что счастливые, осмысленно живущие и творчески [во всех отношениях] работающие люди сумеют постоять за себя. Работа-же Свешникова, насколько известно Сталину, направлена именно в эту положительную сторону жизни. Не следует думать, что лишь оружейники, то есть изобретатели новых видов оружия, решат судьбу человечества; так думали лишь плохие ефрейторы из бывшей немецкой армии и думают теперь некоторые люди за рубежом, не научившиеся думать в прошлую войну.

[Свешников пришел к Сталину несчастным, а ушел]

«А если у меня ничего не выйдет — или я не успею?» — спрашивает Свешников.

[Выйдет у ваших учеников и помощников]

«Нам, старикам, надо спешить и помогать друг другу, — улыбается Сталин, — и тогда у нас дело выйдет! **Мы должны успеть сделать все, что считаем важным, и оставить [лучшим] мир лучшим, чем тот, который завещали нам родители!**»

Свешников пришел к Сталину несчастным, а ушел воодушевленным ||

16.

и успокоенным.

Научная работа Свешникова принимает удесятенный масштаб: ему [дают сред] отпускаются огромные средства, с его институтом кооперируются

другие институты и т. д. Свешников даже несколько напуган таким размахом своей скромной дотоле деятельности; его мучает совесть: вдруг он умрет прежде, чем успеет завершить работу, или в его работе встретятся неодолимые препятствия: ведь он желает направить природу в то русло, где поток ее никогда [не *прот*] еще не протекал.

Выступления Малыги и его единомышленников получают широкий [более] отклик [за *гран*] за границей. Там начинают звонить во все колокола, что в России ведется чудовищная работа над изобретением [орудия уничтожения вселенной] **оружия, способным уничтожить вселенную**, перед которым атомная энергия не более, как горящая спичка. Заграничные провокаторы взяли из выступлений Малыги лишь искаженно понятую идею Свешникова и придали ей толкование, какое им ||

17.

нужно было для их провокационных целей.

Один иностранный корреспондент, Грейф, берет интервью у Малыги. Малыга опровергает заграничные сообщения о работе Свешникова, но не может скрыть [свое *настроение*] своего двусмысленного, якобы на что-то намекающего [настроения] **умонастроения**. Неглупый корреспондент в своей корреспонденции опускает все малозначащие для [него] него слова Малыги и подробно описывает [его] **его** настроении. [Малыга] Получается не опровержение, а подтверждение. После того [за] в заграничной враждебной нам печати пропаганда о нашем **сверхестественном** вооружении разгорается с новой силой.

Свешников приходит в ярость. В присутствии внука он высказывает Малыге свое презрение **к нему**. Малыга [отвечает] **отвечает** Свешникову, что тот [всего лишь] был когда-то ученым, а теперь всего на всего лишь угодливый перед властью [фант] фантазер. ||

18.

Молодой Александр Свешников дает Малыге пощечину и вышвыривает его прочь.

[«Всю жизнь мы]

«Тридцать лет я был ему другом», — с грустью говорит позже Свешников. —

[И Советский Союз]

«**Я, правда, фантазер!**»

В Советский Союз приезжает ученый физик с мировым именем Эдгар Эйнлауф; его сопровождают [его / секретарь] ассистент Генри Абель и [жена Абеля Августа] **секретарь Ева Абель**, прелестная юная женщина. Эйнлауф и Свешников знакомы друг с другом по работе и по встречам до войны за границей; они оба старики, оба уважают друг друга.

Почти одновременно прибывает в СССР председатель международного объединения информации «И-И-И» Броуз, которому [Августа] **Ева** Абель приходится племянницей, — по этой причине между ними есть контакт; в действительности-же Броуз и [Августа] **Ева** Абель разведчики. ||

19.

Эйнлауф глубоко, как большой ученый, заинтересован в работе Свешникова; он [понимает ее] имеет понятие о принципиальной стороне дела, но не видит возможности его не только практического, но даже какого-либо экспери-

ментального осуществления. [*<1 слово нрзб>*] «В наше время — открытие [*ничто*] означает мало, исполнение его — означает все», считает Эйнлауф. Скромный Свешников соглашается с ним, но добавляет: «Да, если бы я исполнил один, но я не один». — «Сколько-же у вас главных сотрудников?» — спрашивает Эйнлауф. — «Двое, считая и меня» — улыбаясь, говорит [*Свешников. — Эйнлауф не понимает.*] Свешников. — «А у вас?» — «[Десять] Пятьдесят миллионов долларов в год», — улыбается в ответ Эйнлауф.

Эйнлауф [*говорит д*] заявляет далее, что на работу Свешникова, по причине ее неопределенности, малой вероятности, непрактичности, **а также отсутствию в ней возможности военного применения**, у них не отпустили-бы ни цента. Эйнлауф [*работает в др — совсем*] явно разочарован в работе Свешникова, он ожидал большего, он даже говорит пошлую фразу, подобную высказываниям Малыги. Сам Эйнлауф работает совсем ||

20.

в другом направлении, ближе к «пламени и огню», как он высказывается. В каком-же направлении? — [*На др*] В ответ Эйнлауф улыбается: [*мо*] он дает [*ему*] понять, что за молчание ему платят особо. «Я полагал, вы только ученый!» — говорит Свешников. — «Не только, — [*<1 слово нрзб>*] объясняет Эйнлауф, — и деловой человек [*тоже, а вы?»*] тоже».

Свешников понимает, что между ним и Эйнлауфом пропасть и не только в области их общей научной сферы, но и в области человеческих отношений. [*Они*] Оба они чувствуют, что [*связи*] связи их [*рву*] рвутся, они чужие. «Если бы у меня была возможность, я бы показал вам свою работу в живом эксперименте», — говорит Свешников. «А если-бы я заимствовал ваше открытие для своей цели?» — шутя спрашивает Эйнлауф. «Я бы тогда [*сда / сд*] начал работать далее — и постарался сделать другую работу, ценнее [*предущее*] предыдущей», — отвечает Свешников. В [*этих*] этом их разница, разница двух душ.

Броуз, получив от Евы Абель [*полную*] ||

21.

информацию, говорит, что Эйнлауф дурак и что у него есть более [*точные*] точные сведения о Свешникове: это [*великий*] великий ученый. Броуз направляет внимание Евы на Александра Свешникова: через него можно узнать то, что остается у русских втайне.

Ева работает своим очарованием — и Александр Свешников влюбляется в нее. Старый Свешников, любящий внука также, как он любил и любит погибшего сына, омрачен любовью Александра. Он понимает, что юноша должен любить, но его страшит разлука с любимым существом, потомком сына. Он пробует отвлечь Александра памятью об отце, наукой; ничего не выходит. Как раз в [*их нов*] научной работе Свешникова наступает решающий момент, и положительное решение не удастся; Свешников падает духом. Александр Свешников не мог скрыть этой неудачи от Евы. Ева передает свое сообщение Броузу — о научной неудаче Свешникова. Броуз резюмирует: «Ты, Ева, тоже [*<1 слово нрзб>* (*Еве*) дура] глупа, русские морочат нам голову».

Настойчивый интерес Евы к научным ||

22.

занятиям деда настораживает Александра, но рассудок его не может подчинить себе его [*сердца*] сердца. Положение начинает понимать и Свешников. Он убе-

ждает внука] говорит внуку: [*«Отец твой»*] «было время, наши люди тушили своим сердцем доты врага, твой отец погубил свое сердце, полное любви к [*тво*] тебе и твоей матери, [*а ты*] чтобы жила родина, а ты бережешься... ты боишься, что больно тебе будет, если оставишь эту Еву» — и т. п. Старик решил оторвать Александра от Евы, хотя бы с кровью. На Александра это действует. Он рвет с Евой. В этом ему помогает и мать (Лиза), изредка встречающаяся с Александром, — изредка, чтобы [*неправды*] не огорчать своего мужа, ревнующего ее к памяти первого мужа и к живому сыну.

Эйнлауф, [*Абель*] его ассистент и Ева [*и Броуз*] уезжают из нашей страны. Броуз ||

23.

уезжает позже. Он убежден, что «дело Свешникова» не открыто; он один чуть-чуть крупного разведчика ближе всех к истине. Соответственно он подымает за границей кампанию в [*прессе*] печати за увеличение ассигнований на военно-исследовательские работы, за жестокую гонку вооружений, за соревнование с русскими в могуществе.

Узнав об этом, Свешников и его сотрудники молча принимают вызов; [*хотя*] им ясна, [*им*] конечно, империалистическая подоплека кампании и то, насколько те люди за рубежом далеки от истины, но им и не нужно приближаться к ней, это не их задача, и в этом их [*конечна*] конечная гибель.

Решающие эксперименты Свешникову не удаются. Он чувствует себя тяжело, — [*его го / мучает*] более всего [*его*] его мучает совесть перед Сталиным. Он вновь обращается к нему за ||

24.

помощью, хотя и сам толком не знает, чем она может быть оказана, потому что ему [*дана*] дается больше, чем ему требуется, — в смысле условий для работы.

В ответ Сталин является сам в лабораторию Свешникова: «Что мне нужно делать, чтобы помочь вам и быть полезным в вашей работе?» — спрашивает [*Сталин. Свешников*] Сталин. — «В чем у вас затруднение? [*давайте*] — **Давайте** работать вместе; вначале я буду учиться у вас» (Реплики в либретто, **как и все остальное**, не имеют окончательной формы).

Свешников потрясен появлением Сталина у его рабочего места. Помощники Свешникова, и особенно Александр Свешников, потрясены не менее.

Александр со вдохновением предается работе. Старый Свешников экспериментирует день и ночь. Рассчитанного результата не получается.

— Сын мой, помоги мне! — восклицает ||

25.

однажды в отчаянии Свешников.

[*Он спит в лаборато*]

Уснув в лаборатории, он видит во сне живого веселого сына, он идет с ним, [*за*] **держ**а его за руку, по многолюдной **праздничной** улице Москвы. Его будит Александр:

— Отец, отец! (Он называет деда отцом). Я кажется нашел, чего у нас не было...

Свешников пробуждается и хватается **своею** рукою руку внука, как держал он только что руку сына [*во сне*] в сновидении.

Александр Свешникову кажется, что [откры] он открыл причину затруднения: нужно изменить количество испытуемого вещества, увеличив его в [сотни] **тысячи** раз, лишь тогда возникнет инерция процесса, в силу чего небольшая часть вещества приобретет температуру «по ту сторону абсолютного нуля» [.] **то вещество и будет искомой [мат] волшебной материей, из которой можно создать любую [комбинацию] физическую комбинацию.**

Старый Свешников сразу улавливает истину в словах внука: ||

26.

— Без юности мы бы погибли, — произносит он про себя и обращается к Александру: — А ты [знаешь] сосчитал, сколько это **будет** — в тысячи раз?

Александр отвечает:

— Сосчитал. Экспериментировать нужно теперь в природе, в лаборатории нельзя.

— В природе?.. Сколько нужно места, [сколько средств, в] сколько матерьяла [!], **нам горы нужны теперь!** — кто нам поможет?

— Сталин поможет, — отвечает Александр. — Без него [мы бы я бы мы с работой не догадались бы об ошибке.] **мы бы, [но] отец, не преодолели последнего заблуждения...**

Z — Да, он тронул наше сердце, когда сам пришел к нам. Он знает тайну [человеческой работы] **человека**, а она лежит глубже, чем тайна природы...

[Совершае] Z Вновь совершается решающий [проблему] эксперимент. Теперь работа производится в естественных условиях, в горной природе. В холод, в сверххолод, «по ту сторону» абсолютного нуля погружается подопытная природа, свет переходит ||

27.

в сумрак, сумрак во мрак, мрак в страшную тьму, [точно это] **и тьма эта** — **точно** образ самого «ничто».

Свешников работает с помощниками. Добывается малое количество «обезличенного» [ве] вещества, [находящегося по ту] пребывающего при температуре гораздо ниже абсолютного нуля; из этого вещества можно однако сделать все.

И тот-же подопытный ландшафт воскресает **затем** под воздействием этого вещества: мрак переходит в свет, страшный никогда не существовавший холод **переходит** в тепло. Весь ландшафт как будто [остаеся] остается тот-же самый, — деревья, горы, скалы, река и т. п., — но все уже иное, будто все видимое [стало] из старого, несовершенного, **горестного**, стало юным, [и вечным] счастливым и бессмертным.

Свешников сообщает Сталину об окончании работы. Он [пришел] **является** к Сталину со внуком.

Сталин спрашивает у Свешникова: последует ли какое практическое применение [из открытия учен] из нового открытия. ||

28.

Свешников отвечает, что — последует: новое вещество может служить сильнейшим удобрением для увеличения урожайности полей в несколько раз.

Сталин благодарит Свешникова. Свешников задерживает руку Сталина в своей руке, не зная как еще больше выразить ему свою признательность. Сталин понимает движение старого сердца и в ответ целует Свешникова.

Генерал, присутствующий при этом, спрашивает: может ли служить открытием Свешникова также и для [оборонных] целей обороны?

Свешников задумывается:

— Может, — отвечает [он] он, — если [остано] остановить процесс примерно на середине, но останавливать процесса не стоит.

— Не стоит, — соглашается Сталин.

— А если-бы все-же остановить процесс посередине, интересуется генерал, — [то] ||

29.

то каково будет его воздействие на противника, что из него получится?

[— Ничто, мрак! — отвечает Свешников.]

— Не знаю, — отвечает Свешников: — ничто, мрак [!] из него получится! Но я еще не знаю, как это сделать.

— А вы? — обращается генерал к Александру. — Вы тоже не знаете?

Z Александр [смущается] смущается.

Z — Можно [подумать по] подумать, — отвечает Александр, — тогда узнаем, тогда можно сделать.

— Слушайте своего дедушку, — говорит Сталин.

— Эдгар Эйнлауф снова выразил желание [приехать] приехать к нам, — говорит генерал. — Он сделал большое открытие в области электроники. Вы желаете с ним встретиться? — обращается генерал к Свешникову.

— Нет, — говорит Свешников. — А зачем он к нам едет? ||

30.

Сталин говорит:

— Может быть, учиться...

Сталин обращается к Свешникову:

— Иван Никанорович! Вам надо отдохнуть — поезжайте на юг, поезжайте за границу.

— Да, я поеду, я поеду, Иосиф Виссарионович. Я поеду к сыну, я ненадолго...

Сталин встает и обнимает старика.

И в заключение — Свешников у памятника на могиле своего сына.

Старый отец говорит:

— Ты исполнил свой долг перед Россией... передо мной. Я исполнил свой долг перед тобой, перед твоими товарищами и перед всем народом. Твоя родина и моя защищена навеки [от смерти, а смерть], от бесчестия, от смерти. Прощай, великодушный мой, ты умер за нас, за вечную жизнь.

Конец

ЗАЯВКИ А. ПЛАТОНОВА НА КИНОСЦЕНАРИИ И ПЬЕСЫ

Публикация Е. Антоновой

Сценарные заявки — кинематографические и театральные — в немалом количестве представлены в архивных фондах Андрея Платонова. Это неудивительно, поскольку писатель предпринимал попытки перенести свои произведения на сцену или на экран в протяжении всей своей жизни. Некоторые из таких заявок уже были опубликованы ранее (см., например: Темы сценариев «Бессмертный солдат» и «Семья Иванова» // *Воспоминания*. С. 451–457 / подготовка текста Н. Корниенко; План полнометражной картины «Гигант советского турбостроения» // *Архив*, 2009. С. 152–153 / публикация А. Гущиной). Будущие сценарии предполагалось создавать не только по уже написанным повестям и рассказам, иногда заявка словно бы свидетельствует о работе над в достаточной степени автономным произведением.

Настоящая публикация представляет подборку выявленных на данный момент заявок Платонова, находящихся в разной степени завершенности. В том случае, если заявка не была доработана (возможно, впрочем, что ее беловой вариант просто не обнаружен пока что в архиве организации-адресата), она публикуется в форме динамической транскрипции. Заявки-варианты разработки одной темы публикуются под литерными номерами.

1

<Лунные изыскания>

«Лунные изыскания» могут быть сделаны как культур-фильма.

Примерно так: провинциальное общество Авиахима устраивает полет на луну по изобретению своего члена.

1) Провинциальная техническая фантастика. Технически правильная идея. Поэзия провинции и космической мечты в лучшем смысле.

2) Приезжает в провинцию инженер — очень талантливый техник. Он принимает фантазию местного Авиахима и научно обрабатывает ее.

3) Этот инженер едет в Москву. Его трудности там и приключения.

4) Поэзия работы и увлечения лунным полетом. Связь этой «мечты» с практикой земных интересов (надо это умно сделать и показать, что в таких мечтах нет ничего дурного — в противовес общепринятому мнению).

5) Картины космоса и луны (по современным научным воззрениям). Научная, культурно-просветительная часть ленты.

б) Гибель Крейцкопфа: прыжок на неизвестную луну. М. б., это и не гибель. На этом конец.

В остальном — по рассказу «Лунные изыскания».

А. Платонов. 23/V-27

Р. С. Картина выйдет дешевая. Я, как техник, могу пояснить как просто и дешево сделать для съемки те сложные машины, которые нужно показать.

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 24, л. 1-2.

2

Тема для кинофильма

Интервенты. Среди них — негр солдат. Бой. Негр бежит к красным. Заблудился в чужой стране, на неизвестном бранном поле. Его замечают с красного бронепоезда. Умелым навесным огнем с бронепоезда негра «подгоняют» ближе. Берут его в плен, делают своим.

Бой. Негр — красноармеец. Бронепоезд сбивают белые. Много красных легло убитыми, но некоторые спасаются, уйдя в степь. Негр также скрывается. И вот он — опять один. Он спасается от белых, не зная где они, блуждая, зарываясь в землю, далеко обходя кулацкие деревни, откуда стреляют в черного человека.

Негр встречает ребенка. Ребенок болен, голоден, брошен один в стране и не знает — кто он. Негр берет ребенка с собой.

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 27, л. 1; датируется 1927-1928 гг.

3

Русские военнопленные солдаты идут мимо германского кулацкого двора в деревне. Военнопленные возвращаются на родину. Они идут с гармоникой, оборванные, постаревшие от горя войны и непосильного батрацкого труда.

Один же русский военнопленный стоит за изгородью двора. Рядом с ним германская деревенская девушка; **она уже беременна**. Она держит его за руку. Он не уходит, он остается на чужбине ради любви. Проходящие русские прощаются с ним, зовут его. Он мучается, слезы текут по его лицу, но его обнимает новая невеста и он не может оторваться от нее. Военнопленные удаляются. Он бежит за ними с узелком подарков. Прощается с товарищами и передает узелок на родину.

[Родина. Русская деревня. Один военнопленный — из тех, что проходили по германской деревне]

Германская кулацкая семья. Невеста русского военнопленного — дочь хозяина. [Она уже беременна от русского.] Хозяин-кулак против этого **брака с русским батраком**. Он доводит дочь до отчаяния. Он истязает ее **даже** во время родовых схваток у нее. Она рождает в сарае, но отец находит ее там и в испуге душист, умерщвляет ребенка. Мать вешается затем сама. В преступ-

лени — в детоубийстве — обвиняется русский. Суд. Приговор: смертная казнь. Но дело вызывает сомнения, приговор в исполнение пока не приводится.

Родина. Русская деревня. Один военнопленный — из тех, что проходил по германской деревне — входит с узелком подарков в **прежнюю** семью русского, оставшегося в Германии. Русский оставил здесь, в избе старую семью — жену и ребенка, мальчика лет 10–12. [*В избе сидит старуха. На лавке — бредит*] На печке бредит тяжело больной мальчик. На столе — покойница, молодая женщина, умершая от тифа. Солдат кладет узелок с подарками на печку, к живому ребенку, и уходит.

Ребенок [*выздоровливает*] потом сходит с печки. Находит узелок от отца. Вспоминает его. Видит мертвую мать. Ее везут затем хоронить на повозке. За подводой идет **один** полубольной мальчик с узелком из Германии. Лошадью правит старуха. На кладбище она отбирает у мальчика узелок. Мальчик стоит над могильной ямой, куда сброшено тело матери, завернутое в зипун. Засыпать могилу некому. [*Мальчик уходит искать отца.*]

Он проходит страну, города и деревни. Отца нету. Живут одни чужие. Он попадает в детский дом. Он всюду спрашивает: где его отец. В детском доме воспитательница, чувствуя беспомощную душу ребенка, отвечает ему: вот твой отец, — и указывает на портрет Сталина. Мальчик радуется и понимает. Он тайно уходит в Москву, жалуется о своем горе Сталину доходит до Сталина и бросается к нему, как к отцу. Сталин берет ребенка на руки и слушает / понимает его горе. Он не разубеждает его. Ребенок помещен в подмосковный детский дом.

Германская тюрьма. Камера. Узник. Действительный отец ребенка все еще томится там]

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 27а, л. 1–2; датируется условно второй половиной 1920-х гг.

3а

<Хозяева двора>

Тема для драмы: — «Хозяева двора» — (назв. условное).

Русские военнопленные возвращаются на родину. [*Они идут по германской деревне*] Но один из них остается в германской деревне: он полюбил дочь хозяина-немца, у которого работал батраком. Он провожает своих товарищей и остается на чужбине, не в силах справиться со своим сердцем.

Семья немца-кулака, рачительная, экономная, подчиняющая свою душу принципу хозяйственной рациональности, живущая ради накопления, а не ради потребления, борясь с жестокими трудностями рынка, с начинающимся кризисом.

Человек в такой семье должен вдесятеро больше производить, чем потреблять, чтобы иметь право жить. Русского военнопленного терпят как отличного работника. Хозяин, хозяйка и их дочь даже ласковы с ним. Русский же существует и трудится ради любви. Но дочь — это женщина в отца и в мать, выросшая среди животных и вещей на собственном дворе; она — наследница всего имущества. Душа ее — в инвентаре, а сердце как у женщины. Ее покоряет русский. Она скупо отдается ему. В ней начинается ребенок.

Родители замечают беременность. Они ждут его в безмолвном неистовстве. Ребенок рождается. Отец-русский несколько раз спасает его от смерти, которую готовят ему хозяин и хозяйка двора и сама мать. Русский мечется со своим ребенком в огороде двора. Он прячет его даже от матери. Но мать заодно со своими родителями, они смутили ее душу. Наконец трое побеждают одного — ребенка умерщвляют.

Трое заявляют, что ребенка умиротвил русский. Русского арестовывают, судят и вешают.

Его жена, мать ребенка, пошедши однажды за водой, видит в зеркале колодца как русский целует ребенка. Она бросается к ним в колодезь.

Андр. Платонов

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 27а, л. 3; датируется условно второй половиной 1920-х гг.

4

Герой фильма — кадровый ж.д. рабочий, около 50-лет. Время — гражданская война. Действие завязывается под Воронежем, кончается в Крыму. Но это строгое соблюдение места необязательно.

Исходным материалом (но лишь в качестве первичного сырья) служат повести А. Платонова: «Сокровенный человек», «Происхождение мастера» и «Потомок рыбака».

Мужество главного героя сценария имеют форму равнодушия и иронии. Эти качества его возрастают по мере увеличения опасности.

Начинается действие с того, что рабочий класс степного города эвакуируется — почти

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 28, л. 1; датируется 1928 г.

5

Краткое изложение идеи пьесы:

На обыкновенном материале жизни в большом городе — бытовом, социальном, служебном, карьеристском, любовном и т. п. — основывается сюжетное строение комедии.

Герой пьесы — человек, потерявший свою сущность в дебрях собственных масок (формах приспособления к действительности для преодоления ее). Он окончательно делается «неодушевленным» предметом, между тем как благоприобретенные им ложные формы своего существа (маски) сценически объективируются в ролях и действуют самостоятельно. Все это происходит на фоне оптимистической советской действительности и приобретает комический, до степени крайней жалости, эффект.

Герой пьесы, окруженный собственными механистическими подобиями, ищет среди них свою потерянную человеческую сущность.

Человеческая же сущность противостоит здесь же, в виде другой главной роли. Собственно жизненная деятельность этого второго персонажа комедии —

в высокой степени одаренная и счастливая — вызывает дезориентацию и смертельное заблуждение того первого героя, который описан выше.

Мы имеем здесь в сюжете как бы психическое окончательное «раскулачивание» буржуазного человека, хотевшего если не победить, то перехитрить социализм — последнюю форму классово-борьбы.

Но наша современность милосердна и целесообразна — первый персонаж комедии приобретает свое погибшее живое воодушевление от второго персонажа и избавляется из мира своих мертвых масок. Все это разрабатывается реалистическим, иногда натуралистическим способом, отчего тема пьесы никогда не приобретает условного или отвлеченного характера.

Комедия эта, очень просто трансформируясь в трагедию, имеет однако господствующую линию лирическую.

Ролей мужских 10–12; женских 6; при этом вторая главная роль женская.

*

Возможна другая идея комедии. Например. Пользуясь любым пустяком, можно превратить его, разработав интригу с крайней энергией, в мировое событие и снова в течение минуты театрального времени превратить в исходный пустяк. Конкретно — можно попытаться представить историю капитализма, как пустяк, развернутый до всемирного явления и снова свернутый в ничто, в пустяк.

Капитализм, как говорил Маркс, был лишь одним из возможных вариантов истории. Показать капитализм на его теперешнем последнем этапе, пользуясь сжатой энергией театра, вполне возможно. Ясно, что в основании сюжета должны лежать конкретный, частный факт, которых можно набрать любое количество — и, пользуясь обобщающей силой искусства, то растягивать этот факт до всемирного явления, то сжимать до уничтожения. Применив высшую степень театральной техники к ничтожному событию, можно развить из него всемирную драму, а применив ту же технику к этой всемирной драме, можно свести ее к шутке. Ясно, конечно, что такой интерпретации поддается лишь материал современной западной Европы, где в основе жизни лежит смертельная трагедия помноженная на глупую шутку. Основная трудность написания такой комедии — это владеть театральным искусством почти в совершенстве.

Андр. Платонов
28/XI–33.

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 286, л. 4–7.

6

<Свет на горизонте>

Московской кинофабрике.
(тов. Инденбому¹)

Краткое изложение темы сценария «Свет на горизонте».

Современная историческая трагедия может быть сведена к соревнованию двух систем производства — социалистической и империалистической. Но душа каждой системы производства наиболее конкретно выражается в ее технике,

а мировая техника нашего времени все более сводится к электротехнике. Душа же самой электротехники на наш день сосредоточена в фотоэлементе. Фототок, игравший вначале второстепенную, подсобную роль в малоценных для промышленности приборах, теперь начинает, так сказать, заведовать прогрессом электротехники и стало быть всем историческим развитием.

Но фотоэлемент лишь приближение к основной задаче всей современной техники, но вовсе не разрешение ее.

Физическое понимание мира стоит накануне определения всего космического пространства как электрической энергии. Пространство и энергия — синонимы. Причем наиболее близкой к уровню нашей техники формой энергии является свет, а пространство практически можно толковать как фотосферу. При этом — «свет и во тьме светит» — некоторые обстоятельства специально-технического порядка позволяют умозаключить, что свет выгодней будет использовать ночью, чем днем при солнцестоянии.

Здесь говорится не о той жалкой эксплуатации солнечного лучеиспускания (примерно 1 клв на 1 кв. метр в южных широтах), а совершенно о другом: об эксплуатации непосредственно света, путем прямой трансформации его в электричество, когда 1 кв. метр способен будет давать сотни, возможно — тысячи киловатт. Фотоэлемент указал лишь на практическую возможность прямой трансформации света в ток. Решит задачу другой прибор — потомок фотоэлемента — скорее всего кристаллическое тело кварца, сконструированное по определенным оптическим осям, работающее в комбинации с магнитными полями. Мы тогда получим фотомагнитный оптический трансформатор, сводящий чрезвычайно высокую пульсацию и слишком короткую волны космического (солнечного, звездного и всякого др. источника) света или космического излучения к утилитарно приемлемым величинам. Назначение прибора — принять «сырое» электричество, но работоспособной формы. Электротехника (а с нею вся вообще техника и экономика) приобретает себе новую «душу» в виде магнито-оптического трансформатора. Эта машина (мало похожая на все существовавшие до нее машины) представляет собою орудие, позволяющее господствовать над природой и классовым врагом почти абсолютно: историческая техника приближается к своему завершению. Но такое почти абсолютное завоевание природы дает человеку столь обширную практику, что одновременно открываются новые принципы для созидания новой физики мира и новейшей техники: история продолжается и уходит от зрителя за горизонт будущего времени.

Такова материальная, механическая арматура проектируемого сценария.

Художественная, композиционная линия не поддается условному выражению. Ясно, конечно, что всякая любовная, лирическая интрига, или подобная ей, здесь глупа. Однако движущий центр драмы должен быть основан не на вышеописанном приборе, а на человеческом сердце или на воодушевленном сознании.

Задача всемирного соревнования и разрешение ее заключается в том, в конце концов, какая из двух «систем воодушевления» — социалистического человека или капиталистического — действует сильнее и скорее.

Следовательно, задача сводится к созданию человека, способного принять на себя и решить проблему механизмов, определяющих дальнейший ход истории.

Но создание такого человека совершается ежедневно и непрерывно — у нас и за рубежом. У нас человек прогревается и «заводится» всем гигантским коллективом, за рубежом это делается по-другому.

Такой «прогрев» человеческого сердца, воодушевление человеческого сознания волей и гением — с одной стороны и охлаждение его — с другой, — составляют, очень кратко говоря, художественное существо сценария.

Проблема техники-победительницы сводится к проблеме ее творца и «сотворения творца», т. е. человека, вдохновленного коллективом. И наконец — после всех битв — два представителя «двух» человечеств встречаются: один «замерзший», с разоруженным сердцем, другой — понимающий его положение, но и победитель не всемогущ — он не может остановить гибели побежденного.

Сюжет сценария не должен иметь другого строения, кроме попытки «преждевременно» произвести историческую ситуацию, обращенную в будущее, начиная с сегодняшнего дня.

Таким образом научно-фантастический фильм должен иметь наиболее реалистический, «железный» метод.

Условное название сценария: «Свет на горизонте». —

Андрей Платонов.

15/VI-34.

Печатается по машинописи: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 30.

¹ *Инденбом* Лев Аронович (1903–1970) — режиссер, деятель кинематографа.

7

В сценарный Отдел кинофабрики «Мосфильм»

В приблизительном изложении темой для моего будущего сценария послужит следующий материал.

Сначала я скажу несколько слов об идее произведения. В свое время я развил несколько положений о так называемой научно-популярной литературе (см. мою статью в журнале «Литературный критик», февраль, 1937 г.)¹. В этой статье была развита мысль Горького о том, что «в нашей литературе не должно быть резкого различия между художественной и научно-популярной литературой». Я попытался доказать, что материал науки, образы творческих работников науки и техники, есть полноценный источник для создания целой классической литературы этого жанра, причем этот новый жанр не будет беднее того жанра, в котором материалом служит любовь, либо обогащение, желание славы, семейно-бытовые отношения и т. п. Кроме этих вещей, есть еще огромные, но пока что необжитые искусством места человеческой души. Это — инстинкты технического творчества, профессиональное чувство, технологическое ощущение природы. Я хочу сказать, что техника есть столь же глубокая страсть ума, сердца и всего существа человека, столь же инстинктивная и естественная, как, допустим, чувство любви. Творческий труд должен быть возведен в степень первой, страстной необходимости.

Приведу один конкретный пример для пояснения, что означает творческая техника для человека. Внутренние полости цилиндров первых опытных двигателей Дизеля, назначенных работать на порошкообразном угле, быстро засмаливались, заедались и работа поршней делалась невозможной, — именно это непреодолимое для того времени обстоятельство стало одной из начальных причин душевной трагедии Дизеля, великого инженера, равного по творческим способностям Уатту и нашему Попову. Оказывается, не одним бытом, чувственностью и течением пассивного «психологического» самосознания живет на свете человек. Особенно это относится к нашему, современному советскому человеку.

Я хочу написать сценарий о советских творческих техниках. При этом основной жизненной характеристикой главного героя кинопьесы будет то новое душевное качество, о котором я писал выше, то есть «технологическое» ощущение действительности. И поэтому центр драмы будет находиться не в тех местах, где он обычно находится, а в творческом, положительном напряжении человека. Имеется в виду техническое творчество — борец человека, окруженного помогающим ему родным народом, с природой и действительностью. Герой кинопьесы — творческий человек, ученый работник нового типа, преодолевающий традиции и консерватизм старой технической науки; понятно, что борясь, так сказать, с природой (точнее говоря, открывая и осваивая ее глубокие, неизвестные закономерности), человек одновременно вынужден бороться и с косностью человеческой среды, с самими людьми.

Развитие темы предполагает включение в сценарий многих комедийных моментов, которые часто будут служить лишь мерой или формой для драматического содержания кинопьесы. Настоящее сценическое произведение искусства всегда должно органически сочетать в себе элементы драмы и комедии, т. е. соединять эти жанры, а не разделять их.

Положительное решение глубокой, всенародного значения, технической идеи достигается героем при помощи и участии всего народа, чем характеризуется особенность советского народа и могущество социализма, решающего любые задачи.

Вот принципы и начальные мысли для написания сценария о советской современной интеллигенции.

Более подробно изложить тему я не могу. Подробно и конкретно я напишу самый сценарий.

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 33, л. 6–8; датируется условно 1937–1938 гг.

¹ Речь идет о статье «Книги о великих инженерах» (Литературный критик. 1937. № 2. С. 171–178), посвященной книгам Л. Гумилевского.

8

В сценарную студию.

Предлагаю Вам несколько тем, по которым мною могут быть написаны сценарии; темы излагаются здесь в самой краткой форме, так как излагать обширно не имеет существенного значения.

I. Сценарий «Июльская гроза» (по теме моего рассказа под тем же названием; рассказ печатался, имеет много положительных рецензий в журналах). Это будет не механическая инсценировка, а новая разработка темы. Основная тема предполагаемого сценария — противостояние человека грозной природе. В сценарии будет показан героизм ребенка (девочки). Детская страстная воодушевленность другого ребенка, брата девочки, — у которого интерес к миру преодолевает страх, и героизм старика. Гений детства в соединении с опытом зрелости обеспечивают успех и безопасность человеческой жизни.

Действие происходит в наше время — в поле, в колхозе, на ржаной равнине.

II. Сценарий под названием «Тит-человек».

Это задумано как сказка. У мальчика умирает мать. Они жили в избушке вдвоем. Смерть матери, пожилой крестьянки, производит на ребенка потрясающее впечатление. Он видит Смерть; он соглашается умереть, чтобы не расставаться с матерью. В действие вводятся, кроме Смерти (этот персонаж юная девушка), друзья Тита-ребенка, с кем он виделся и играл: Лопух, Клещ, Тля, Сверчок, Муравей, Ветер, Месяц, Подсолнечник и др.

При помощи этих своих друзей Тит ведет страшную борьбу со Смертью и возвращает матери взятое у нее Смертью дыхание жизни. Мать снова оживает.

Идея этого сценария — патриотическая: любовь к родине воспитывается в детях на любви к матери, на способности стоять за нее всеми средствами, на готовности умереть за нее и ради нее.

III. Сценарий с условным названием «Воодушевление».

В нем будет показано время происхождения стахановского движения на ж.д. транспорте, но это — только исходный момент. В развитии действия будет сделана попытка предсказания того нового этапа, в который перейдет в ближайшем будущем стахановское движение. Материала в действительности для такого предсказания средствами искусства есть достаточно много. Надо попытаться показать образ творящего новатора в области техники, достигающего сравнительно простыми средствами необозримых результатов своей работы, и который совершает не однократный акт творчества, а «гонит» технику вперед непрерывно и ежедневно — и производительность труда растет столь быстро, что народ вплотную подходит к коммунизму.

IV. Сценарий «Неродная дочь». Он у меня наполовину написан. Отрывок из него был напечатан в журнале «Вокруг Света» (12—1940 г.).

V. Сценарий под условным названием «Правильно, но неверно» — комедия. Приемный сын — ребенок — организует семью готовую распастыся. Некоторые взрослые люди от жадности к жизни и к наслаждению, от своих эгоистических свойств попадают в комическое и трагическое положение. Ребенок же бессознательно действует как воспитатель, переделывающий порочную природу взрослых, и создает благородные формы жизни.

Печатается по автографу: РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 22, л. 4–5; датируется первой половиной 1941 г.

<Июльская гроза>

Либретто и сценарий «Июльская гроза» будут написаны мною исходя из материала моей книжки «Июльская гроза», прилагаемой при этом; поэтому некоторые основные образы и эпизоды сценария здесь не излагаются — они изложены в книжке.

Но «Июльская гроза» — книжка, повторяю, послужит лишь, так сказать, исходной мелодией для фильма. Действие должно быть сильно разработано, усилено, обогащено новыми эпизодами и населено дополнительными героями.

Примерно это будет сделано таким образом.

Существуют вблизи друг от друга две деревни-колхоза; один из них более развитой и богатый, другой — относительно отсталый; отсталый — это деревня Панютино. В Панютино живут брат и сестра — Наташа и Антон, дети. Они никогда еще не были в другой деревне, их манит дорога и дальний, неизвестный свет. В другой деревне живет их бабушка, она давно зовет в гости своих внуков. Кроме того, та деревня — иная; там особая, лучшая, волшебная жизнь. Там есть «море», в море рыба, вокруг моря растут цветы и шумят деревья; там земля поливается без дождя и земля родит богато.

И очарованные, прельщенные дети пускаются в «дальний» путь — к бабушке, за четыре километра. Они видят по дороге великий незнакомый мир, встречают «страшных» неизвестных людей. Старшая — Наташа — готова ко всему ради защиты своего меньшого брата.

В природе собирается могучая гроза, но она еще далеко.

Вот дети в деревне у бабушки, и они видят неизвестный, волшебный мир. Он таковым и оказался. Возле деревни огромное «море» — пруд. На берегах пруда и ниже плотины тучные, искусственно орошаемые, огороды и целые нивы цветов и шумит ветер в молодой роще.

Плотину построили школьники. Главный труженик и изобретатель среди них пятнадцатилетний Иван. Они же построили водоподъемную установку, приводимую в действие ветром. Ветряк вращается, установка, сделанная целиком из дерева, вращается. Иван работает на этой установке, он чинит и ладит ее вместе с другими товарищами, и он принимает маленьких гостей из другой деревни.

Наташа и Антон удивлены больше, чем ожидали, но скрывают свое чувство: «а в нашем колхозе все не так — у нас лучше, есть то-то и то-то, чего у вас нету». Иван верит им и озадачивается.

Наташа и Антон возвращаются домой. В пути их застает гроза. Самое страшное развитие грозы застает детей на плотине. Вдруг они видят, что в «море», по которому ходят теперь огромные водяные валы, захлебывается теленок. По берегу бежит и мычит его мать — корова. Иван бросается в бушующую воду, чтобы спасти теленка. За ним бросается мать-корова. Но им трудно спасти напуганного, кричащего, бестолкового теленка, и корова тоже начинает захлебываться. Иван теперь старается спасти и телку и корову, но ему трудно — теленка отбивает волна на середину пруда, — и Иван сам близок к гибели.

Антон принимает решение. Он раскапывает бороздку в теле плотины; по этой бороздке вся вода ручьем уйдет из пруда, и все тонущие будут спасены. Антошке помогает Наташа. Вздувшаяся от ливня вода в пруде действительно ручьем пошла через тело плотины, затем — почти мгновенно — слабый ручей превратился в мощный поток, размывающий, разрушающий плотину.

Этим потоком сносится Антошка на сухой откос плотины. За ним в поток бросается Наташа и спасает брата.

Иван, корова и теленок захватываются образовавшимся течением и выносятся им в промоину, а затем на сухой откос плотины — и тем спасаются все. Корова, теленок, Иван, Наташа, Антошка собрались все вместе. Гроза и ливень продолжают. Плотина размывается режущим ее потоком.

Иван, Наташа и Антошка бегут к плотине. Иван пытается заделать промоину, остановить водопад. Это ему не удается. Он посылает Антошку на деревню, а сам, вдвоем с Наташей, продолжает работать.

Появляются люди — большинство из них — это подростки; с ними Антошка и его бабушка.

Иван подкапывает с ними огромную глыбу материковой земли с берегового откоса над плечом плотины и валит ее в размывающий поток. Поток утихает. Щели с фонтанирующей водой заделываются глиной, заделываются руками детей, подростков и бабушки. Разрушение прекращено.

Гроза уходит; ливень утихает.

Вечер и солнце. В пруде — спокойное зеркало воды.

Наташа и Антошка возвращаются домой. Антошку несет в кошелке за спиной старик.

Они ушли из дома детьми; пробыли в отлучке менее полного дня; вернулись же, пережив труд и подвиг, увидев мир и человечество в действии, — вернулись созревшими для будущей героической судьбы.

А. Платонов

7 мая 1941 года

Печатается по машинописи: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 34, л. 1–3.

10

Тема короткометражного фильма под усл<овным> названием «Чужой отец»

Во времена германской оккупации Украины германский солдат нападает на украинскую девушку и насилует ее.

Опозоренная, изувеченная девушка понесла ребенка; [*при родах она умирает*] затем у нее рождается ребенок, мальчик. [*остаётся жить.*]

Проходят двадцать с лишним лет. Однажды ночью в избу матери и [*сына*] стучится человек. [*Сын отворяет дверь*] Мать просыпается отворяет дверь и смотрит. Входит человек; это отец. Он в красноармейской шинели; он обнимает женщину, которую он некогда изнасиловал, он пытается ей объяснить, что он всю жизнь ее искал, что он остался тогда в Советской России и теперь идет

добровольцем на фронт — бить фашистов. Женщина озадачена, она боится немца-насилльника, [*несколько раз она*] она подозревает недоброе. Но немец умелой, правдоподобной беседой успокаивает ее. Очень многое здесь должно быть построено на диалоге между немцем-разведчиком и простой, пожилой украинской колхозницей.

На рассвете в избу входит сын в красноармейской шинели, чтобы проститься с матерью. Издалека уже слышится гул орудий. Сын внешне похож на отца. Отец признает сына, бросается ему в объятия. Сын вначале изумлен. Краткая беседа между отцом и сыном, в которой сын изобличает отца. В конце беседы сын-красноармеец говорит, что у него есть только один истинный отец — Ленин.

Затем — пустая поляна. Стоит отец-«красноармеец». Против него — четыре красноармейца, первый из них — сын. Возле него — спокойная мать. Красноармейцы подымают винтовки для расстрела немца — диверсанта и разведчика.

А. Платонов

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 36, л. 1; датируется условно 1942 г.

11

Краткое изложение темы сценария под условным названием «Рабыня» (или — «Любино Поле»).

Идея предлагаемой кинематографической пьесы житейски проста, но она, если ее правильно осуществить, глубока по своей ценности, потому что должна выразить собою драму всемирно-исторического значения. Здесь в кратком изложении, эта идея или тема, будет выглядеть, конечно, схематично и бестелесно. В подробностях, т. е. в живом выражении, я еще сам не знаю, как это будет сделано, но я знаю, что когда начну делать — то сделаю как нужно; у меня есть для этого и объективный материал и душевная склонность.

Русскую крестьянскую девушку Марию Родных немцы уводят из деревни Любино Поле, что недалеко от Новгорода, в глушь Германии на вечные работы. Любино Поле пожжено, порушено, жители почти все погублены. Мария прощается с умерщвленными родителями тайно откапывая их тела в овраге; она в последний раз касается холодных ног своей матери и берет горсть праха с могилы родителей.

Ее гонят вместе с группой русских военнопленных. В пути она не спит — ей некогда; днем она идет с пленными красноармейцами; ночью она собирает траву в полях и варит им похлебку, чтобы пленные красноармейцы не умерли с голоду; кроме того она ухаживает за больными, утешает изнемогших, прощается с умирающими, облегчая им последнее страдание вечной разлуки. Она единственная женщина среди гонимых людей — она заменяет им сестру, мать и всю исчезающую в дали пространства родную Россию.

Марию Родных водворяют в Пруссии, во двор прусского кулака. Сам хозяин двора и его старший сын на фронте. В хозяйстве живут жена хозяина, ее невестка-солдатка и второй сын хозяина, пятнадцатилетний мальчик Вильгельм.

Государство приказало организовать в этой деревне кустарное производство смолы — смолокурню. На смолокурню назначили работать Марию. Днем она работала по дому, по двору и в поле, а ночью — в лесу на смолокурне, делая все одна, как есть, без помощников.

Самым страшным человеком в немецкой семье и во всей деревне был пятнадцатилетний мальчик Вильгельм — подросток, в котором Гитлер полностью заместил юную человеческую душу. Он является особого рода неутомимым, т<ак> сказ<ать> творческим палачом и охранником Марии. Вильгельм — это особый образ, предвещающий собою будущее человечества, если гитлеризм не будет истреблен. Мать Вильгельма и ее невестка запрягли Марию в такую заботу и работу, что любое существо на месте этой русской девушки умерло бы, но Мария жила и терпела рабство, снедаемая незримой для своих мучителей тоской по родине.

Ожесточенное, все более безумное население германской деревни делает русскую пленницу ответственной за все — за долгую войну, за жертвы на фронте, за всю темную судьбу Германии и даже за то, что у них Гитлер, а не иное что.

В день получения известия о гибели хозяина двора на восточном фронте Вильгельм устраивает — в отмщение за смерть отца — всенародное, всей деревней, истязание Марии.

Мария выносит это истязание, томится, работает почти круглые сутки, — терпит целиком свою рабскую участь.

Вильгельм относится к рабыне как искусный сладострастный садист — и быстро мужает и растет в этом деле.

Каждый день своей жизни в рабстве Мария стоит перед гибелью — и побеждает ее своим телом и духом. Это все возможно изобразить средствами искусства, осуществляя его в детальных эпизодах.

На жене хозяина героическая великая душа Марии получает некоторое свое отражение — тем, что эта немка слегка как бы очеловечивается; но на остальных, на Вильгельме и прочих, образ Марии не производит такого впечатления — наоборот: ее внешняя беззащитность влечет к себе их сладострастную власть.

Однако — и это является подразумеваемым, но м. б. главным стержнем сценария — между Марией и ее врагами, как между Россией и Германией, идет непрерывное, напряженное соревнование во всех их высших и низших силах.

В лице небольшой немецкой деревни показывается весь обездушенный, нечеловеческий фашистский мир.

Но рабыня Мария уже близка к физической гибели; она съедает горсть праха, взятого с могилы родителей, чтобы напитать свою предсмертную тоску, и лишь видение родины России — в снах и воображении — удерживает ее в жизни и укрепляет ее.

Она бежит из плена. Ее ловят, возвращают, избивают и сажают в тюрьму. После тюрьмы ее водворяют опять на прежнее место, поручая ее под ответственность Вильгельма.

Вильгельм быстро доводит Марию до самоубийства, но самоубийство чуждо ее натуре и невозможно для нее. Она переживает и это искушение и одолевает его. Даже Вильгельм потрясен этим видением неведомого ему великого мира

человеческого сердца и характера; но его потрясение лишь превращается в возбуждение палача, удивленного бессмертием своей жертвы.

И снова Мария близка к гибели от рабства и тоски по родине. Снова она бежит в Россию, боясь, что вскоре, за смертью, она уже не сумеет уйти и ее высшее счастье — увидеть родину еще раз — станет для нее навеки недостижимым.

Ночью недалеко от прусской деревни Мария Родных встречает Филиппа Стрельца (знаменитого партизана, Героя Советского Союза, ныне покойного, действительно добравшегося до глубины Пруссии).

Филипп Стрелец узнает участь Марии, сжигает немецкую деревню, расстреливает Вильгельма и уносит на себе изнемогшую пленницу.

Мария Родных поселяется одна в Любином Поле, на родине. Ф<илипп> Стрелец и его партизаны (Стрелец — командир бригады, лейтенант, 21 году от рода) отстраивают для Марии новую избу.

В одном сражении близ Любина Поля — в сражении, в котором принимает участие и Мария, Стрелец смертельно ранен. Мария прощается с ним.

Перед Марией, вокруг нее, лежит родная земля — в пожаре, в гуле битвы, страдающая и бессмертная. Мария опять стоит перед необходимостью нового жизненного подвига, и она готова к нему. —

Андр. Платонов
6/V-43.

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 37, л. 1-8.

12

В сценарную студию

Предполагаемое название сценария — «Русское поле».

Сценарий — военный [*не в узком или специальном смысле*] в том смысле военный, что в нем будет сделана попытка изобразить ту основную ячейку, тот [*первичный*] первичный элемент нашей Армии, на котором зиждется [*теперь*] вся мощь наших вооруженных сил, — где сокрыта тайна нашей победы, где [*уже как бы*] в **простейшем виде** и первоисточнике обеспечивается бессмертие нашего народа и России.

Чтобы яснее изложить мою мысль, обратимся к простому сравнению. Семья является элементарной основой общества: подобно этому [*отношение*] взаимное отношение непосредственного командира-офицера и бойца-солдата является основой Армии. Под понятием «взаимное отношение» следует конечно понимать [*всю сложную*] весь сложный живой комплекс взаимодействия офицера и солдата — от [*элементов*] дисциплины до интимных чувств, от жесткой требовательности в бою до [*составления*] совместного составления письма к родителям. Это простое [*сочетание*] сочетание офицера и солдата и есть основание [*или первый кирпич*] для всего грандиозного здания Армии. Именно здесь [*лежит*] находится [, *в этом первом источнике и*] источник и силы и слабости, и достоинства и недостатков Армии, — и всякий строитель и организатор вооруженных сил **должен** отсюда исходить в своих усилиях.

Офицер есть образ родины для солдата и как бы [заменитель] заместитель отечества для [него] солдата на поле боя и жертвы; он, офицер, должен [стать] быть в глазах воинов «стоящим в праотца место», и только через офицера, — ибо никого иного нет ближе для солдата в час битвы, в час его возможной смерти, — родина может требовать от своего сына — солдата исполнения долга, [и любить его] и одновременно — беречь его, [и] любить его вечной любовью и помнить по смерти вечной памятью.

[Первопричина и тайна боевого успеха находится именно в солда / здоровьем жизненном прицеле солдатской явл / семьи / здоровой солдатской семье, являющейся простым сочетанием интере / всех

Таким образом]

Идея сценария заключается в том, чтобы, проследив жизненный процесс в сочетании[я]и [духа и действия / души и идей / души] поведения офицера и солдата в сочетании их душ, — увидеть [войну] в войне тайну нашей победы и тайну наших неудач. Только через этот прием можно показать наглядно, и просто [так / такой, например], например, бой — обычно трудно удающийся в кинокартинах (выходит обыкновенно хаос и бестолковщина, чего нет в действительности).

Сценарий, [будет] трактуя трагическую тему войны, должен быть совершенно реалистическим, даже бытовым, он должен [воспользоваться] использовать именно, условно говоря, приниженный жанр, — трагизм и напряжение людей выигрывают от этого в своем изображении. Пафос и патетика должны быть устранены. Внешняя скупость, скромная обычность человеческих поступков, глубокая сосредоточенность действия — должны явиться главными средствами для создания этой кинопесны.

[Однако, как я наблюдал, война]

Но война происходит все же не в той обыкновенной области, где людям [прив] живется привычно и приятно, — она происходит на земле и под небом, но земля и небо на войне другие, потому что глаза и чувства у людей на войне иные, чем у людей мирной жизни. [Там] На войне иначе воспринимается ландшафт, иначе оценивается каждый естественный предмет, потому что война — это зона меж жизнью и смертью, где жизнь добывается в тяжелом труде через смерть врага, — война это вместе с тем место, где решается надолго судьба человечества, и например русское серое обычное поле является великим многозначительным образом, а супруга, когда тринадцать-четырнадцать детей и старух, впряженные в общую лямку тянут однолемешный плуг, символом непобедимой России... В сценарии должен быть достигнут этот особый цвет и образ русского поля, на котором ныне решается чему дальше быть на свете и чему не быть, — свет современной истории в нашем человеке и в нашей природе.

Драматургическая форма [в которую можно / в] посредством которой можно достигнуть точного изложения идеи, должна быть простой, но емкой и напряженной.

У нас [есть] вырабатывается практикой войны и уже есть налицо тип офицера, знающего командира и одухотворенного глубокого человека, — назовем его условно суворовским типом офицера (хотя [точнее] для точности следовало бы определить такой образ офицера иначе). И есть другой тип офицера — пусть нераспространенный, — назовем его, также условно, гатчинским, т. е.

[человеком] командиром, который считает, что для успеха дела достаточно воспитать в солдате некое автоматическое, узко уставное существо, пренебрегая его человеческой сущностью. Есть и другие типы [образам] офицеров, но они в сценарии будут нас интересовать меньше, хотя соответствующее место они также займут.

[Наши герой] Наши герои — это два таких полярных офицера. Причем, суворовский офицер, **командир роты**, [в сути] воюя с немцами, одновременно тратит много энергии на преодоление косности, формализма и безжизненного мышления своего начальника — командира батальона, офицера «гатчинского» склада. Центр драмы именно в том и заключается, что без одоления своего ближайшего начальника трудно одолеть немцев, но, затрачивая энергию на исправление ошибок «гатчинца», мало остается сил на главную работу — борьбу с немцами. От борьбы с немцами, от сокрушения их человек испытывает радость, но от внутренней борьбы со своим же человеком нет радости, — это горе, — но в этом и содержится узел драмы, который композиционно будет удерживать всю динамическую конструкцию [кинематографической] пьесы «Русское поле».

Понятно, что суворовский офицер справляется со всеми своими задачами — не потому, что он столь силен и способен, но потому что он, сам по себе [соответствует] более соответствует духу народа, явленному в образе солдата, и его [интере] историческим интересам, чем его [противник бессознатель] бессознательный противник — «гатчинец».

Таковы, кратко говоря, идея, жанр и драматическая композиция предлагаемого сценария.

А. Платонов
15/XII — 1943¹.

Печатается по автографу: РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 98, л. 7–12.

¹ Позднее в рукописи дата исправлена на 15/VIII 1945, что должно быть связано с попыткой продвижения заявки в 1945 г.

13

Краткое изложение сценария «Вечный мир» (усл<овное> назв<ание>)
Тов. Ю.Я. Райзману¹

Русский техник Иванов, работник небольшого завода, открывает способ изготовления броневых металлов особой прочности: современные снаряды практически не могут пробить броню, сделанную из металла Иванова. С другой стороны, снаряды, изготовленные из этого же металла, пробивают любую броню, если только она не сделана из того же металла. Он может стать одним из решающих элементов [победы] войны.

У Иванова есть близкий друг — Сыроедов. Сыроедову нравится жена Иванова — все более и более. Жена Иванова — человек очаровательный, но безвольный; она не совсем счастлива с Ивановым, они [нуждаются] **живут материально скромно, скучно и одиноко**; Иванов поглощен работой, он человек

духовной цели. Сыроедов — иной, чем Иванов, — он любит жизнь пошлой любовью, ради **одного** наслаждения жизнью. Но этот наслажденец Сыроедов очень неглуп, обладает внешним обаянием, **деловой ловкостью** и способностями дилетанта. Увлекаясь женой Иванова, Сыроедов постепенно, сначала, быть может, не очень преднамеренно начинает компрометировать Иванова в глазах его жены, стусевывать значительность его **человеческой ценности**.

Дальше — больше. Работа над **новым** бронеметаллом закончена. Но первые испытания опытных образцов не дают еще надежных результатов, как это **часто** бывает, когда дело касается действительно крупных открытий и работ. [*Сыроедов компрометирует Иванова*] Воспользовавшись этим обстоятельством Сыроедов компрометирует Иванова, как техника и патриота: Сам Сыроедов начинает смутно понимать большое значение работы Иванова. Иванов довершает работу: он находит в ней последний недостаток и устраняет его, но его, **искусно** скомпрометированного Сыроедовым, уже устраняют с работы, т. сказ. разоружают. В последний момент он доверительно сообщает Сыроедову свою последнюю доводку работы, после чего она приобретает качество совершенства.

Начинается **отечественная** война. Иванова [*призывают в армию*] уходит в **народное ополчение**. Он служит рядовым. Сыроедов «доводит» работу Иванова, **пользуясь его последним указанием**, до практически годного результата (у Иванова на испытаниях дело не вышло), и Сыроедов практически является автором работы. Карьера его высоко возносится; он сразу забывает про жену Иванова: у него теперь есть другие объекты для наслаждения. Жена Иванова ничего не понимает, она морально смята, и в тоске по мужу уходит в армию по вольному найму.

В боевых условиях бронеметалл и бронебойные снаряды Иванова дают огромный эффект, отчего слава Сыроедова еще более возрастает; он делается [*знаменитой*] **известной** личностью в стране.

Рядовой Иванов видит на фронте работу [*своей*] брони и бронебойных снарядов, сделанных и металла, способ приготовления которого он открыл. Он даже заявляет об этом командованию, — **о своем отношении к новому боевому оружию**, — просто как информацию. Ему велят исполнять свои обязанности солдата. Он их свято исполняет. Его ранят. В госпитале его жена работает на кухне. Они встречаются на время. Иванов душевно не разрушен; **он по-прежнему доверчив и счастлив: дело его вышло**.

Выздоровев, Иванов опять воюет. И он является свидетелем одного факта, потрясшего его. Немцы однажды проббили броню Иванова: они, стало быть, применили в бронебойном носке снаряда новый сверхпрочный металл. Иванов это понимает и делает вывод: нужно увеличить прочность брони, нужно создать новый, более совершенный по боевым качествам металл, снова неуязвимый и язвящий, надо опередить противника, **никогда** не давать ему догонять себя. Иванов знает, как это сделать, но он **сейчас** бессилён.

На фронт приезжает для личного ознакомления с фактом поражения брони, **дотоле непробиваемой**, Сыроедов (м. б., он уже генерал технических войск). Иванов встречается с ним. Сыроедов проявляет глубокий такт и предупредительность к Иванову. Он берет его с собой в тыл, **на производство**.

Иванов улучшает качество металла и делает его снова непробиваемым для противника. Но его работа обезличивается Сыроедовым; Иванов **в ответ резко** оскорбляет Сыроедова — и **он** снова на фронте рядовым, как был.

В бою один товарищ Иванова, сержант Ануфриев, принимает решение — перекрыть огневые сечения дзота своим телом. Иван<ов> дает ему свой совет: приняться за дело вдвоем и завалить пулеметное отверстие трупом немца. Так и было поступлено. **Оба они легко ранены, но пулемет дзота был заглушен и дзот взят.** За это дело Иванов и Ануфриев получили звание Героев Советского Союза.

Положение Сыроедова делается непрочным. Один из его помощников, молодой инженер, начинает понимать, что Сыроедов в сущности хорошо замаскированный невежда. Этот инженер Деев вступает с Сыроедовым в скрытую борьбу. И на одном важном **производственном** задании Деев окончательно разоблачает Сыроедова, как невежду и преступника, как человека, который не может быть автором новых *[сверхпрочных]* броневых металлов. *[Резкий конфликт]* С фронта вызван Иванов. Сыроедов сломлен, он уходит в позор и безвестность. Иванов получает признание, но война окончена, и Иванов теперь оставляет работу над бронеметаллом; он поручает это дело инженеру Дееву.

Жена Иванова возвращается. Она сознается мужу, что была близка к Сыроедову, и нечаянно помогала ему губить его, Иванова.

Иванов прощает жену. Он говорит, что *[он рад тому, что]* судьба бывает умнее людей. То, что с ним случилось, позволило ему сделать второе открытие — важнее, чем броневая сталь, — **на войне** он открыл *[тайну тайну человеческой души дружбы человеческих душ тайну вечного мира, и посвящает жизнь этому открытию. В чем же оно? В том]* тайну жизни, тайну дружбы, тайну вечной победы над злом мира. Прежде, не пережив войны, Иванов не простил бы жену. Иванов теперь совсем другой человек чем вначале картины, и на **двух-трех** *[одном-двух заключительных]* эпизодах конкретного содержания которых я сейчас не знаю, я дам образ человека послевоенной эпохи, человека другой души, заботящегося, чтобы все силы мира были в руках его сердца, а не *[владел им]* **сердце было в руках мертвых сил мира**, как было прежде **повсюду в мире**, — чтобы *[связь его души с природой и людьми]* вечный мир из желания стал действительностью.

Точнее говоря, Иванов понимает, что главный вопрос всеобщей жизни и судьбы заключается в том, чтобы открыть, осуществить такие человеческие отношения, *[когда будет невозможно иметь в близком друге смертельного врага и в жене — бессознательную]* когда близкий друг не будет врагом, а жена его *[бессознат]* сообщницей.

Конец

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 42, л. 1–8; датируется условно 1945–1946 гг.

¹ Райзман Юлий Яковлевич (1903–1994) — советский кинорежиссер. В 1940-х гг. четырежды становился лауреатом Сталинской премии.

Краткое изложение темы пьесы «Тит-человек» для Центрального Детского Театра.

Название «Тит-человек» условное; вероятно пьеса будет названа иначе.

Тит — имя главного действующего лица; ему [четырнадцать-пятнадцать] **тринадцать-четырнадцать** лет, но его страстью и особенностью характера является желание опередить свой возраст: казаться **вполне** зрелым и принимать действительное участие в делах взрослых людей. Из этого простого зерна произрастает весь образ Тита и [образуется] создается пьеса.

Из этого же противоречивого положения Тита создается главный жизненный и драматургический [конфликт] узел пьесы: ребенок, вооруженный лишь чистым сердцем и невооруженный опытом действует в большом трудном мире, **и действует, в конечном счете успешно.**

Тит по частному поводу (конфликт с родителями) покидает родительский дом. И вот он в другом — холодном, привлекательном, опасном и волшебном мире больших людей, **неприкрытый любовью родителей.** Тит тоже внешне превращается во взрослого — он наклеил себе усы, режет слегка щеки и подбородок, чтобы ясно было всем, что Тит бреется, **хрипит басом**, и его взрослому состоянию помогает то обстоятельство, что Тит сравнительно большого роста.

Тит встречает Агафона Кузьмича, старого человека, желающего, однако быть молодым и принимающего к тому столь же наивно-серьезные меры, как и Тит, но противоположно направленные, и [приводящие] **ставящие** его, как и Тита, в комические и трагические положения. Агафон — бывший солдат, искусный человек, знающий почти все ремесла, существующие на свете: он столяр, портной, сапожник, парикмахер, слесарь, механик и т. д., он считает, что человек может уметь делать все, и практически доказывает это убеждение. А по существу — он педагог, но не в профессионально-школьном смысле, а в более широком и истинном отношении, и его универсальное рабочее искусство является методом обучения людей, в том числе, и главным образом, этического обучения. Агафон — это учитель жизни, тот, кто после родителей замещает юному человеку мать-отца и выводит его за руку в великий мир работы и борьбы, страданий и счастья. Таков Агафон по существу, но не по собственному сознанию. У Агафона есть воспитанница, девушка из школы ФЗО Груша, заменяющая ему дочь.

Умея делать все на свете, Агафон [не умеет делать самого главного: как злое превращать в доброе, зло в добро; он знает как дерево или камень превратить в дом, а высшей работы — из зла сделать добро — не знает, и в этом его мученье и страсть, и поэтому он хочет быть еще молодым, чтобы успеть, иметь время исполнить главный труд своей жизни. Однако нечто внутреннее, может быть — качество его души, мешает ему постигнуть высшее искусство человеческой жизни. И Агафон встречает ребенка преждевременно сделавшегося взрослым, — Тита.

У Тита есть в скрытом состоянии эта высшая способность — из злого сделать доброе, потому что у него есть девственное / детство и отважная непривязанность к жизни, равная объективному пониманию ее, но у него нет

умелости, опыта, и он не может свершить главного в жизни без помощи старого Агафона]

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 4, ед. хр. 42а, л. 1–4; датируется 1946 г.

14а

Краткое изложение темы пьесы «Тит-человек» для Центрального Детского Театра.

Название «Тит-человек» или «Добрый Тит», но это название — условное; возможно, что оно будет изменено.

Тит — имя одного из главных действующих лиц; ему тринадцать-четырнадцать лет; его страстью и особенностью характера является желание опередить свой возраст: казаться и быть **на самом деле** вполне зрелым человеком и принимать действительное участие в важнейших делах взрослых людей. Эта черта характера, присущая детям и подросткам, является вероятно общечеловеческой чертой, и потому образ Тита должен [*быть*] стать естественным и приобрести общее значение.

Тит, поддавшись своему влечению [*в поисках смысла жизни*] уходит из родительского дома [*а может быть*] в большой мир (а может быть Тит остав[ит] ляет дом за смертью родителей, но бегство лучше) [*и он ученик ФЗО*]. И [он] Тит внешне превращается во взрослого человека; [*для того, чтобы показать это в театре убедительным к этому есть десятки выгоднейших способов*] взрослому виду и состоянию Тита помогает то обстоятельство, что он сравнительно большого роста.

Так, Тит, почти еще ребенок, действует в «большом» серьезном мире: [он] Тит вооружен лишь чистым сердцем, [но] жизненного опыта у него еще нет: [*нрзб*] *неизвестно, какое оружие сильнее однако, когда Тит захотел снова быть / отсюда происходит противоречивое положение судьбы Тита*] однако он уже вынужден быть взрослым и ответственным за **общую жизнь** — и отсюда драматическая ситуация Тита, входящая в главный драматургический узел пьесы.

Тит встречает Агафона Кузьмича, пожилого человека, бывшего солдата необычайно искусного на труд, знающего почти все ремесла, существующие на свете: он столяр, портной, механик, сапожник, парикмахер, слесарь, [*акушер*] пахарь и т. п. Агафон считает, что человек может и должен уметь делать все, и практически это исполняет. По своей сущности Агафон — это учитель жизни, тот, кто после родителей замещает юному человеку мать-отца и выводит его за руку в великий мир работы и борьбы, страдания и счастья, и, главное, тот, кто укрепляет надежду в человеке, **веру** в его прекрасную судьбу. [*У Агафона есть востки*]

Умея делать все на свете, Агафон не умеет делать самого главного: как злое превращать в доброе, зло в добро. Агафон знает как дерево или камень превратить в дом или как вырыть колодезь, а высшей и самой первой, самой нужной работы — из зла **в человеке** сделать добро — он делать пока не умеет, и в этом его мученье и страсть. Поэтому он хочет быть еще молодым, чтобы успеть, иметь время исполнить главный труд своей жизни, тогда как Тит желает

быть «старым». Однако нечто внутреннее, может быть — особое качество его души, может быть — излишний возраст, излишний опыт жизни, — меша[ю]ет ему постигнуть высшее искусство **человеческой** жизни, без [чего] которого мастерство, которым владеет Агафон и другие люди, не дает полного своего результата, не дает надежной и возвышенной жизни.

И Агафон встречает ребенка, сделавшегося взрослым, — Тита.

У Тита есть в скрытом состоянии эта высшая способность — из злого делать доброе, потому что у него **есть** отважная детская непривязанность к жизни — **незаинтересованность в себе и заинтересованность во всех**. — равная объективному пониманию ее [но у него нет умелости, опыта, и он не может совершить главного в жизни без помощи старого Агафона]

Агафон долго не был дома — лет восемь или десять, он был в Армии и на войне. У него осталось пять дочерей, теперь они все выросли.

Тит и Агафон

*Затем у Тита есть семейное и **школьное** общественное воспитание (у Тита хороший отец, который понимает сына и не осуждает даже уход сына из дома) и он понимает, хотя **вначале** и в неясном виде жизненное призвание советского человека]*

И вот Тит и Агафон действуют в нашем мире. Причем, Агафон возвращается домой из Армии, но дойти **домой он** не может — и **никогда** не доходит — его задерживают встречные неотложные дела и происшествия. Сначала Тит является учеником и подручным Агафона, но вскоре **уже** Агафон [является] превращается в невольного ученика Тита [потому что Тит

Они попадают в разрушен

Заблудившись, они

В чем же тут дело? — В том, что]

Агафон и Тит действуют в реальном, но вместе с тем и волшебном мире: волшебное **однако** в нем только то, что реальное изображается более обнажено. [Они действуют в мире разрушенных предметов и]

Агафон делает машину, которая должна дробить злаки зла в пыль и развеять эту пыль по ветру без следа. Но машина, будучи сделана, не смогла [сразу превратить зло в добро] молот злое в доброе, — из нее надо было сделать другую, лучшую машину, а из лучшей еще более совершенную — и так далее. Только в будущем, если **много** работать, можно сделать машину, которая будет [злое] **столь мощной, что может** разрушить злое и обращать его либо в добро, либо в ничто.

[Агафон и Тит заблудились и попали в темный лес — в страну разрушенных предметов и враждебных душ. Этот мир, знаменующий собою, если понимать обобщенно, всю землю после войны, населен страшными существами]

Все это однако составляет лишь фон для начертания образа главного действующего лица — Тита. Действительная сила, разрушающая зло жизни в нем. Он является олицетворением той светлой силы, которая зародилась в нашей стране и воспитана в ней, и которая должна во что бы то ни стало теперь, после войны, в новом времени, спасти мир и преобразовать его.

[Ясно, что]

Конфликт, на котором построена пьеса, подобен [всеобщему] общему [конфликту] **противоречию** существования современного человечества: бесплод-

ность жизни, точнее — отсрочка ее смысла и счастья, затянувшаяся предыстория, еще точнее — огромный напор и давление враждебных [человечест] для человека сил, — что требует титанического сопротивления этим враждебным силам.

[Агафон действует]

Сила Тита не в том, что он действует, а в том, что он существует. Мощь его заключается в обаянии его личности [в особой интимной связанности с людьми и природой, дарующей ему возможность чувствовать тайну их] в его особого рода бесстрашии и непривязанности к своей только жизни, в интимном [чувстве мира] ощущении каждого существа, с которым он имеет дело.

Тит борется силой своего очарования, не сознавая своей силы, и разрушает самые недра враждебных сил.

Пьеса должна иметь и косвенный педагогический смысл: Тит явится образом для этического подражания, Агафон — для [подражания практического] воспитания чувства трудолюбия.

Естественно, что пьеса должна быть осуществлена [в элемент] в простейших, элементарных формах и ее идея **должна быть** выражена [наглядно] не философски, а наглядно до ошутимости. Это должно быть нечто вроде Букваря Жизни, составленного из картинок, понятных для того, кто еще не может ни читать, ни говорить и не обладает логикой взрослого человека.

А. Платонов

Печатается по автографу: РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 97, л. 1–9.

15

Тема пьесы (усл<овное> назв<ание> «Злой учитель») для Цептр<ального> Дет<ского> Театра

Идея пьесы заключается в том, чтобы показать на живом примере, на образах людей картину воспитания детей и подростков, **воспитания которое приводит к добрым результатам**. При этом имеется в виду воспитание вне школы, вне дома — в той самой важной, т. е. ценимой детьми области, где им предоставлена свобода — когда они остаются одни. Это воспитание детей, которое будет производиться в пьесе, — воспитание посредством **испытания**, посредством тяжелой закалки тела, воли и характера юных людей, — имеет целью [указать на недостатки **существующих** наших методов воспитания и пропагандировать] **показать** средствами искусства, такие способы подготовки, **закалки** нового поколения, когда оно, это новое поколение людей должно приобрести, **вырастить в себе** силы, уменье и [вдохновенное сердце] **героическое вдохновенное сердце** — для того, чтобы с успехом решить те всемирно-исторические задачи, которые будут возложены на него в действительной жизни.

Некий человек по имени Абабуренко, бывший учитель, возвращаясь с войны, наблюдает группу детей и подростков (от 10 до 15 лет) [на берегу реки]. Эта группа детей проводит время на берегу реки, среди луговых цветов, вместе со своей воспитательницей Ксенией.

Ксения организует среди детей полное блаженство жизни — и детям легко и прелестно. Но Абабуренко видит в этом зло: эти блаженствующие дети, по его мнению, не вынесут в будущем своей жизненной судьбы и могут погибнуть. Абабуренко вмешивается в пряную, **слишком** облегченную сладкую жизнь детей: он думает об их будущем, он, **как учитель** и конструктор **человеческих душ**, [*думает*] предвидит тяжелые испытания, ожидающие эти юные существа, и желает, чтобы они не были сломлены или изувечены судьбой, **а сами бы одолели ее**. Абабуренко хочет, чтобы в каждом ребенке было посеяно рукой учителя семя героя, а не семя одуванчика.

Волею случая и обстоятельств (мотивировки здесь и далее я опускаю, т. к. это наиболее легкое и простое дело и лишь загромождает краткое изложение темы) группа детей подпадает под руководство Абабуренко. Дети **вначале** боятся Абабуренко; он им [*неприятен*] **страшен** и есть что-то загадочно-влекущее в нем, **обаятельное** и веселое. В общении с ним дети часто бывают одинаково близки и к страху и к радости, но с ним всегда интересно и чувствуется значительность собственной жизни.

Абабуренко с детьми попадает в дикий [*забытый*] лес — Ветхую Чашу. Там царствует царь [*Гог*] Фок. На этого [*Гога*] Фока нельзя угодить, что бы кто ни сделал, и [*Гог*] Фок всегда зол и недоволен. У [*Гога*] Фока есть дети [:]. **У него есть** дочь [*Арфия*] **Карпия**, которую нельзя одеть ни в какое платье — всякая одежда не идет к ней и лишь безобразит ее; все, кто умеет и не умеет, шьют на нее платья и никак не могут ее ни одеть ни обусть. Затем есть у Фока сын Евдок, которого нельзя накормить никакими явствами, сколько ни готовят ему пищи: Евдок всегда голоден и он **постоянно** кричит и зверствует от голода [*Затем Еще у Фока есть племянница / другая дочь Соя, которая / ее невозможно / Дроя Она считает что все на свете принадлежит ей и тащит к себе всякое имущество нрзб. 3 слова большое и малое все вещи на свете*

И эта / Арфия / Она убивает все живое на свете, что более красиво, чем она — цветы, растения, животных и людей, чтобы среди оставшихся быть самой красивой.]

Абабуренко и группа детей, которую он завел в Ветхую Чашу, переживают весь ад в царстве Фока. Они совершают там великие подвиги **труда и борьбы**, несут великие жертвы [*, но они там*]: **они угождают Фоку, одевают Карпию и кормят досыта Евдока, там же** научаются труду, терпению, героизму, самопожертвованию, они научаются способу владеть действительностью, как бы она ни была

Сказочному, фантастическому элементу в пьесе я вероятно дам реалистическую мотивировку

[*Проходят годы*] Проходит долгое время: жизнь поколения. Все кто был с Абабуренко в царстве Фока в возрасте детей и подростков, выросли, почти прожили жизнь, стали пожилыми и старыми **людьми**. Абабуренко давно умер. Все его воспитанники, каждый по-своему прожили счастливую героическую жизнь. [*Встречаются*] **<нрзб>** на могиле своего «злого» учителя, чтобы вспомнить и поблагодарить его.

БОРЬБА ЗА ПОСТАНОВКУ ПЬЕСЫ «ВЫСОКОЕ НАПРЯЖЕНИЕ»

Документы 1932 г.

Статья и публикация Н. Корниенко

Публикуемые четыре документа относятся к истории борьбы Платонова 1932 г. за возвращение в литературу. Летом 1931 г., когда разворачивается кампания критики повести «Впрок», Платонов пишет письма в центральные газеты и Сталину, в которых признает свои ошибки, «отрекается» от написанного и обещает создать идеологически точное произведение. Летом 1931 г. появились «условия» для написания оптимистического финала производственной пьесы, над которой Платонов работал с конца 1930 г. Они были сформулированы в речи Сталина на совещании хозяйственников (23 июня; опубликовано в «Правде» 5 июля) в так называемом «пятом новом условии» хозяйственного строительства: «Если в период разгара вредительства наше отношение к старой технической интеллигенции выражалось, главным образом, в политике разгрома, то теперь, в период поворота этой интеллигенции сторону Советской власти, наше отношение к ней должно выражаться, главным образом, в политике привлечения и заботы о ней. <...> Итак, изменить отношение к инженерно-техническим силам старой школы, проявлять к ним побольше внимания и заботы, смелее привлекать их к работе — такова задача» (Сталин И. Сочинения. Т. 13. М., 1951. С. 73). В частности, из этого документа в пьесу вошли почти все «условия», включая «третье новое условие» — борьбу с «обезличкой», над феноменом которой размышляют платоновские герои. (К этой речи Сталина апеллируют почти все выступавшие, включая Платонова, на обсуждении пьесы в театре.)

В конце 1931 г. работа над пьесой была завершена, и Платонов отдает «Объявление о смерти» (одно из названий пьесы) критику К. Зелинскому, который будет делать доклад о творчестве Платонова на вечере писателя 1 февраля 1932 года (См.: Стенограмма творческого вечера Андрея Платонова во Всероссийском Союзе советских писателей // *Воспоминания*. С. 293–310). Производственная пьеса предлагалась литературной общественности как зримый реальный материал, свидетельствующий о мировоззренческой перестройке писателя после ошибочной колхозной хроники «Впрок». Внимательно прочитавший пьесу Зелинский так не думал и не обнаружил в ней коренного мировоззренческого поворота Платонова: «В этой пьесе автор субъективно старался дать сущность социалистического строительства в этом заводе, его страшное напряжение, которое захватывает все силы у человека. Но эта нота какой-то жертвенности довлеет над всей пьесой. Это ее порок, основной идеологический порок. Рабочий класс нес большие жертвы, и в социалистическом строительстве он вовсе не ощущает, что был ущемлен, и что это есть такой груз, который лежит свинцом на плечах. <...> И рабочие у него получились тоже лишенные как раз тех качеств, которые характери-

зуют именно пролетариев, строящих социализм в нашей жизни, участников ударных бригад <...>. Есть нота известной пониженности, угнетенности труда, а не нота оптимизма» и т. п. (Там же. С. 304–305).

Постановление политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (апрель 1932 г.) внесет некоторые коррективы не только в литературную, но и в театральную жизнь. Так, если январский номер журнала «Советский театр» открывался статьями о новой театральной платформе РАПП — формировании «теа-фронта» борьбы с «порочными методами МХТа» и Станиславского за коммунистическое руководство театром и организацию театра РАППа (см.: На пленуме РАПП. За что мы боремся (доклад т. Афиногенова); *Либединский Ю.* За платформу театра РАПП // Советский театр. 1932. № 1. С. 2–8), то июньский номер журнала открывался редакционной статьей «За большевистскую перестройку», в которой театральная платформа рапповцев представлена как «групповщина», а в выступлениях Афиногенова и Либединского выявлено «влияние меньшевистского идеализма» (Там же. № 6. С. 3). Однако перестройку театров будут проводить те же рапповцы, а потому лозунг «идеологического перевооружения» театров не был снят с театральной повестки. Постановление 1932 г. не изменило отношения к Платонову в литературной среде — ни среди рапповцев, ни среди попутчиков, в чем был повинен и сам писатель. Характерный диалог приводится в записях К. Зелинского, датированным маем 1932 г.:

«Всеволод (Иванов. — *Н. К.*) входит.

— Вы о “Нови” (журнале “Красная новь”, членом редколлегии которой был Вс. Иванов, зав. отделом прозы. — *Н. К.*). Чепуха. Не в ней сейчас дело. Читал вот новую вещь Платонова. Дал нам. Анархизм опять. Талантливо, но черте что. Ни партии, ни советской власти, совхоз какой-то... Прямо не знаешь, что с парнем делать. Кто с ним работать будет?..» (Воспоминания К.Л. Зелинского «Три встречи» // Между молотом и наковальней. Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. Т. 1. 1925 — июнь 1941. М., 2010. С. 135. Речь идет о повести «Ювенильное море», а не о «Котловане», как указано в комментарии этой записи).

Среди потока театральных мероприятий 1932 г. отметим еще одно, имеющее прямое отношение к истории борьбы Платонова 1932 г. за публикацию и постановку «Высокого напряжения». Это — подготовка к празднованию 15-летия Октябрьской революции. В марте газеты и театральные журналы печатают обращение Наркомпроса и Всероскомдрама — «Работникам искусств, драматургам, писателям и композиторам» — с призывом создать спектакли о героике социалистического строительства и рождении социалистического общества, сочетающие высокое художественное мастерство с «чистотой и непримиримостью большевистской идейности»: «...театральная общественность представляет счет советской драматургии. До исторической даты XV годовщины остается немного. Первое июня — крайний срок представления пьес театрам для того, чтобы они могли увидеть свет в Октябрьские дни. Драматурги, писатели, композиторы, рабочие-ударники, призванные в литературу! <...> Страна ждет от вас не только деклараций и заявлений, но и в первую голову творческих художественных документов перестройки, готовности бороться бок о бок с рабочим классом под руководством ленинской партии за социалистическое общество (курсив наш. — *Н. К.*)» (Советский театр. 1932. № 3. С. 1; Рабис. № 7 (5 марта). С. 13). Летом (с 15 августа) в журнале «Рабис» вводятся рубрики «Хроника театра», «Дневник театра», «Театры к XV годовщине» с подробной информацией о том, как драматурги и театры готовятся к годовщине «мировой революции», о новых пьесах и их обсуждении в театрах и т. п. Имени Платонова-драматурга, написавшего пьесу, соответствующую, кажется, всем канонам юбилейного драматургического текста, в этих рубриках мы не нашли.

Неизвестно, чьей инициативой было обсудить производственную пьесу Платонова с представителями «рабочей критики» — инженерами и рабочими московских заводов. Подобные обсуждения вошли в литературную и театральную жизнь с конца 1920-х гг., о них постоянно сообщала литературная и театральная пресса. В литературных кругах (и в печати) в 1932 г. широко обсуждалось выступление Ю. Олеси на Всесоюзной конференции драматургов в Ленинграде (январь 1932 г.). Олеша дерзко заявил, что, несмотря на все обвинения критики в адрес его пьесы «Список благодетелей», он считает себя пролетарским писателем и работает для пролетариата, а уверенность в этом ему дали рабочие ленинградского Путиловского завода: «...критики ошибаются; пьеса великолепно чувствуется, смотрится хозяевами жизни. Хозяин жизни чрезвычайно радушен, чрезвычайно гостеприимен <...>. Вот когда я понял, что пишу для хозяина. Я получил глубочайшее удовлетворение, когда видел, как смотрят рабочие — хозяева жизни — эту пьесу. В результате у меня получилось глубокая, святая, музыкальная уверенность в том, что я пишу именно для пролетария, и эту уверенность во мне никто не разобьет» (Советский театр. 1932. № 3. С. 30). Отметим, что для многих писателей апелляция к «неискушенному» читателю оставалась едва ли не главным аргументом защиты написанных произведений.

Летом—осенью 1932 г. Платонов мог обсудить свою «юбилейную» пьесу в трех организациях: Всероскомдраме, в театре на Худполитсовете и в Московском центральном театральном клубе. Не исключено, что инициатором обсуждения «Высокого напряжения» на Худполитсовете театра был сам Платонов. На обсуждении присутствовал и представитель Всероскомдрама (Всероссийское общество советских драматургов, композиторов, авторов кино, клуба и эстрады; создано в 1930 г. путем слияния нескольких организаций). Среди важнейших направлений работы художественно-политического отдела Всероскомдрама значились организация чтений пьес и диспутов, «смычка» театра и рабочего зрителя. Материалы Всероскомдрама рассредоточены по разным архивохранилищам и в настоящее время мало проработаны, не исключено, что там могут находиться материалы, связанные не только с пьесами, но и с киносценариями Платонова: киносекция, как и секция драматургов Всероскомдрама, активно сотрудничала с театрами и кинофабриками (Отдел распространения пьес Всероскомдрама располагался на Тверском бульваре, 25; в доме, где жил Платонов).

Созданные в 1930 г. во всех театрах Худполитсоветы (ХПС) были призваны решать главные идеологические задачи реконструктивного периода. Не только театры брали шефство над заводами и фабриками, давали шефские спектакли, но и рабочие и инженеры заводов и фабрик наделялись высокими шефскими полномочиями. Так, шефами Ленинградского театра оперы и балеты был Путиловский завод; МХТ — трамвайный парк, театра Революции — завод «Электросвет» и т. п. Худполитсоветы театров наделялись большими полномочиями — проводить чтение и «художественно-политический разбор» пьес, давать заключение о пьесе и ее рекомендации к постановке, участвовать в обсуждении репертуара театра и подготовке спектакля; были случаи, когда рабочий с завода, возглавивший ХПС театра, становился по совместительству заместителем директора театра и т. п. (информация дана по журналу «Рабис» за 1932 г.).

Большая роль в организации обсуждения пьесы Платонова безусловно принадлежит Давиду Марковичу Тальникову, известному литературному и театральному критику, в это время он к тому же был заведующим литературной частью Московского драматического театра (б. Корш). Телефон Тальникова имеется в записной книжке Платонова 1931 г. (см.: *Записные книжки*. С. 116). Ко времени встречи Тальников уже был знаком с прозой Платонова, положительно отзывался об опубликованном в «Новом мире» рассказе Платонова «Приключения» (фрагмент романа «Чевенгур»): «Язык Платонова — крепкий, сжатый, свежий, как и весь

динамический стержень рассказа» (Тальников Д. Литературные заметки // Красная новь. 1929. № 1; подробно см.: Рожнецова Е. Печенег в Чевенгуре // Страна философов, 2005. С. 558). В глухой 1932 год, когда все ранее заключенные с Платоновым издательские договора были расторгнуты и он оказался в полной изоляции, Тальников протягивает опальному писателю руку помощи. Они продолжали общаться и встречаться и позже, о чем свидетельствует адрес Тальникова в записной книжке 1934 г., а также дарственная надпись на книге «Река Путудань» (1937): «Давиду Марковичу Тальникову, — моему старшему товарищу и другу. Андр. Платонов. 29/IX 37 г.» (ОР ИМЛИ, ф. 629, он. 10, ед. хр. 10. Книга была передана Марии Александровне П. Трошкиным, которому ее подарил сын Тальникова в 1962 г.).

В отличие от литератора Зелинского выступавшие в театре члены Худполитсовета, представители рабочей критики высоко оценили пьесу Платонова; развернувшаяся дискуссия также протекала вполне мирно. Подводивший итоги обсуждения Д. Тальников представил, по сути дела, первое авторитетное суждение о специфике драматургического искусства Платонова.

Сохранившаяся в фонде Платонова РГАЛИ копия протокола заседания Худполитсовета (документ 1) нуждается в дальнейшей разработке, материалы к которой может дать архив театра и Всероскомдрама, делегировавшего своих представителей (писательница А. Караваева) на обсуждение пьесы Платонова. Ответы на многие вопросы могла бы дать неправленая стенограмма обсуждения. Как был представлен Платонов, только ли как автор пьесы, ведь ко времени встречи в театре он уже был принят на работу в Росметровес (с 29 мая 1932 г.; см.: А. Платонов — инженер треста «Росметровес». Статья и публикация Е. Антоновой // Страна философов, 2000. С. 788) и по сути дела встречался со своими коллегами — московскими инженерами? Каким образом был организован поздний отзыв Л. Леонова, внесенный в протокол обсуждения? Где находится оригинал документа и т. п. В фонде Д. Тальникова (ОР РГБ) дополнительные материалы к обсуждению 1932 г. не выявлены. Остается неясным, почему при положительном заключении ХПС театра о пьесе «Высокое напряжение» она не была принята к постановке в Московском драматическом театре. Судя по информации «Рабиса», с репертуаром к юбилею революции у театра все было непросто. Только в сентябре театр приступил к обсуждению пьесы П. Равича «Чай», только еще намеченной в качестве октябрьской постановки (см.: Театры к XV годовщине Октября // Рабис. № 26 (15 сент). Задняя обложка), однако юбилейным спектаклем театра стала другая пьеса — «Время, вперед!» (по повести В. Катаева). По воспоминаниям режиссера театра Л. Волкова, эту пьесу театр получил только 15 сентября и объявил «эту постановку ударной» (Волков Л. Подлинная героика соцстройки // Рабис. 1932. 30 нояб. С. 9). Не исключено, что задержка с выбором юбилейного спектакля связана с тем, что в планах театра оставалась постановка пьесы Платонова.

Воодушевленный прошедшим в театре **5 июля** обсуждением Платонов предпринял сразу несколько попыток вывести «Высокое напряжение» к читателю и зрителю. **21 июля** он отправляет пьесу главному московскому режиссеру Вс. Мейерхольду: «По просьбе Д.М. Тальникова посылаю Вам рукопись пьесы “Высокое напряжение”. Эта рукопись — один из 4-ех вариантов. Желательно, чтобы Вы ознакомились с пьесой и возвратили ее мне в течение 3-х дней, т. к. после этого срока я уезжаю в командировку» (РГАЛИ, ф. 2208, оп. 1, ед. хр. 998, л. 1; командировка, очевидно, производственная, от Росметровеса). Ответ Мейерхольда не известен. Возможно, пьеса Платонова не заинтересовала режиссера, да и с юбилейными спектаклями театр им. Мейерхольда уже определился. К тому же у пьесы Платонова все еще не было разрешения Главреперткома (телефон этой организации также появляется в записной книжке). До постановки в театре пьеса должна быть опубликована или полу-

чить разрешение Главреперткомом (с 1932 г. Платонов регулярно отправлял в это учреждение все редакции пьесы, но разрешения так и не получил). **26 июля** Платонов передает пьесу М. Горькому с просьбой прочесть и поддержать ее публикацию. **12 августа**, приложив копию положительного отзыва Горького, он отправляет «Высокое напряжение» в Ленинград, члену редколлегии журнала «Ленинград» М. Козакову с просьбой напечатать (опубл.: Вопросы литературы. 1988. № 9. С. 179–180). В этот же день (**12 августа**) он обращается к П. Павленко (документ 2) с просьбой помочь получить разрешение Облреперткомом на постановку пьесы к 15-й годовщине революции. Председательствовавший на февральском вечере Платонова в ВССП Павленко знал о новой пьесе. Однако и у него Платонов не находит поддержки. После постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» (от 23 апреля 1932 г.) начинается очередная радикальная перестройка литературного процесса, которая коснулась не только РАППа, но и других литературных организаций и объединений, включая возглавляемую Павленко ВССП, однако статус Павленко в литературной жизни только укрепился и повысился: специальным постановлением оргбюро ЦК ВКП(б) (от 7 мая 1932 г.) о мероприятиях по выполнению постановления Политбюро «О перестройке литературно-художественных организаций» он включен в оргкомитет Союза советских писателей, принимает активное участие в самых разных мероприятиях 1932–1933 гг. Письмо к Павленко находится в фонде Платонова, что может свидетельствовать о том, что оно или было вместе с рукописью пьесы возвращено Платонову, или же что он не смог передать материалы Павленко. Есть еще один адресат, куда Платонов, яростно боровшийся за «Высокое напряжение», мог в 1932 г. отправить свою юбилейную пьесу. В марте Наркомпрос объявил конкурс на лучшие пьесы к 15-й годовщине Октября; 5 сентября журнал «Рабис» сообщал, что жюри конкурса начало рассматривать поступившие пьесы. На конкурс поступило свыше 50 пьес и 7 опер (см.: Дневник театра // Рабис. 1932. № 25. Задняя обложка). Только архив Наркомпроса может дать ответ на поставленный вопрос; в любом случае поток юбилейных пьес 1932 г. должен быть реконструирован, учитывая значение, которое отводил сам Платонов «Высокому напряжению», и постоянное возвращение к тексту пьесы.

Письмо Сталину (документ 3) не датировано, однако, судя по упоминанию первого письма (от 8 июня 1931 г.; опубл.: Новая газета. 1999. 1–7 марта. С. 21), скорее всего, это конец 1932 г. (пометы Сталина и его записка о «Впрок» 1931 г. опубл.: см.: Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. М., 1999. С. 150). Отчаявшись найти понимание среди литераторов, Платонов прикладывает к письму Сталину самый главный аргумент — протокол обсуждения пьесы на заседании Худполитсовета театра. В фонде Платонова сохранились два источника письма Сталину — автограф и направленный второй или третий экземпляр машинописи (в этом документе обращение к Сталину напечатано машинисткой с прописной); оба документа не датированы; скорее всего, дата и подпись проставлены в первом экземпляре, отосланном (или нет) адресату письма (ответ может дать только архив И. Сталина). Письмо Сталину печатается по автографу.

Последний публикуемый документ (4), письмо К. Зелинскому перед второй поездкой Платонова в Туркмению (январь 1935 г.), вновь возвращает к 1932 г., к докладу Зелинского на вечере в ВССП. К этому времени у Платонова накопилось немало материалов с отрицательными отзывами на пьесу 1933–1934 гг. (в 1934 г. издательство «Художественная литература» даже подпишет договор с Платоновым на представленную в день подписания договора (26 марта) пьесу «Высокое напряжение»; см.: РГАЛП, ф. 2124, ед. хр. 15, л. 9). В 1934 г. Платонов, очевидно, не раз встречался с К. Зелинским в редколлегии «Двух пятилеток» и, возможно, обсуждал с ним возможность издания своей книги (упоминаемый в письме Борис

Николаевич — очевидно, Агапов, автор производственных очерков, дружил с Зелинским, принимал участие в проектах «Двух пятилеток»). Зелинский являлся членом редсовета издательства «Федерация», а после его реформирования — редактором издательства «Советский писатель» (см.: Список сотрудников издательства «Советский писатель» на 1 марта 1935 г. // РГАЛИ, ф. 1234, оп. 2, ед. хр. 7, л. 1). Мы не располагаем материалами прохождения книги «Такыр» в издательстве «Советский писатель», нет книги Платонова и в «Сведениях о состоянии портфеля редакции на 25/11–35» (см.: РГАЛИ, ф. 1234, оп. 5, ед. хр. 3, л. 1–3). Очевидны лишь итог этой попытки опубликовать пьесу в книге избранных произведений и причины отказа Зелинского поддержать сборник «Такыр». В то время, когда Платонов находился в Туркмени, в Москве проходит Второй пленум правления ССП СССР, на котором Зелинский не выступал, однако речь секретаря ССП А. Щербакова он, конечно, читал в «Литературной газете». В своем выступлении Щербаков приводил рассказы Платонова («Такыр», «Скрипка», «Семейство») и эссе «О первой социалистической трагедии» как яркие образцы произведений, в которых в «формах скрытых, тонких и завуалированных» проявляются «чуждые и антипролетарские настроения» (Литературная газета. 1935. 10 марта. С. 3). Можно быть уверенным, что все названные в докладе Щербакова произведения входили в состав книги «Такыр», переданной Платоновым Зелинскому перед отъездом в Туркмению. К тому же и у самого Зелинского в январе 1935 г. слегка испортились отношения с редколлегией «Двух пятилеток», которая по рекомендации Горького отклоняет его статью вместе с «пессимистической “Эклогой”» Платонова («О первой социалистической трагедии»), а в письме ответственного секретаря издания Г. Корабельникова партийным кураторам издания (Бухарину, Мехлису, Стецкому) он упоминается вместе с Платоновым среди «некоторых писателей», навязывающих коллективу «чуждую и враждебную нам этику и эстетику» (см.: *Аннинский Л.* Откровение и сокровение // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 16). Для Зелинского сложившаяся ситуация особых последствий не имела. В большом письме Горькому (от 21 января 1935 г.) он объяснит, что его статья («О понимании исторического и показе противоречий») предназначалась для специального бюллетеня редакции «Люди пятилетки» — «т. е. была адресована только литераторам, которые будут работать над книгой», и признает справедливость оценки Горького (РГАЛИ, ф. 1604, оп. 1, ед. хр. 26, л. 1). Данная статья Зелинского входит в литературный контекст создания эссе «О первой социалистической трагедии» и свидетельствует об общении Платонова и Зелинского в 1934 г. С конца 1934 г. Зелинский работал над большой книгой «Движение советской литературы (Историческая панорама)», однако ни в черновых редакциях (см.: РГАЛИ, ф. 1604, оп. 1, ед. хр. 27), ни в опубликованном очерке «Вопросы построения истории советской литературы» (Литературный критик. 1935. № 12. С. 5–34), имени Платонова нет.

1

Копия

Протокол № 7

Заседания Худполитсовета 5 июня 1932 года

Присутствовали: Попов, Донской, Заседателей, Разумовская, Фрейдин (все от зав. им. Дзержинского), Долгицер, Зуев, Беймленсон (от зав. Свара), Воронин (от Москвошвей) Никифоров (ВЦСПС), Бокштейн (АМО), Караваева (Всероскомдрам), Тальников, Платонов (автор пьесы).

Председатель — Никифоров
Секретарь — Тальников

Зачитана пьеса Андрея Платонова «Высокое напряжение».

Прения

ПОПОВ. Вещь сильная, но необычная и сразу захватить ее трудно, не в пример другим пьесам. Это — уже будущее, социализм. Для постановки трудна. Здесь не только люди, но и вещи играют (пульт). Удастся ли, хватит ли сил у театра осилить эту пьесу?

КАРАВАЕВА: Пьеса очень хорошо написана, прекрасным живым русским языком. Ее смысл: техническая интеллигенция хочет не только работать технически, но быть и братом пролетариату, подлинным товарищем. В пьесе есть разлом: 1-й акт (до пульта) — лирический, лирика Мешкова, Абраментова; здесь слово наиболее полновесно звучит; когда пульт начинает действовать — впечатление раздваивается (технологический шум, светэффекты). Люди действуют сквозь технологический процесс. Технология во 2-м и 4 акте подавляет лирику, психологию. Крашенина очень интересный образ новой женщины, технологически в последнем акте засушена. Надо утеплить женщину. Нужно внести равновесие и стойкость в пьесу — не надо подменять человека машиной. Три интеллигента сливаются в один образ. Пьеса несравненно выше «Последнего решительного» Вишневого, но надо избежать технологических опасностей Вишневого. В характеристике Мешкова («мелкой мерой мерили» его) чувствуется скрытый упрек пролетариату в том, что он не во всем помогал интеллигенту. Гроба и пожар не нравятся. Театр этой пьесой возбудит много толков идейного интереса; — ролевой материал значителен; внутреннее подводное звучание слога не только поверхностное, это очень ценно. Театру эта интересная пьеса должна подойти.

ФРЕЙДИН. Не согласен с Караваевой с ее боязнью техницизма. В пьесе во все не видно преобладания техники над людьми. Машина бунтует против перегрузки ее, но люди добиваются все же своего. Это победа человека. Попов прав, когда говорит, что пьеса о ближайшем будущем — здесь идет речь о социализме: это дело конца второй пятилетки. Жесткая машинная действительность 2–4 акта очень хороша, она подавляет, как контраст, мягкую лирику комнатную 1-го акта. Очень хорошо, что Крашенина мало говорит — она вовсе не засушена, как думает Караваева; она работает, она новый человек. Зато много разговаривают интеллигенты. Пужаков тоже тип старого рабочего — работает с разговором. Смерть жутковато сделана; с гробами надо как-то смягчить. Инженеры все трое вовсе не сливаются в один образ, они различны, но у них много общего связующего — одна прослойка классовая. 4-й акт важен тем, что работа над генератором гораздо большего значения — надо, что 4-й акт драматургически покрывал впечатление от 2 акта. Эта пьеса — настоящая, о ней заговорят, если театр ее поставит, о ней заговорит весь СССР.

ДОНСКОЙ — тоже не согласен с тем, что будто бы пьесе машина затемняет человека. Нет, без человека и его идеи не обошлось все-таки (батарея, которая намагничивается, это ведь человек додумался до этого).

ДОЛГИЦЕР. Это первая из всех читанных нами пьес, которая всех заинтересовала, очень и очень хорошая. В других театрах нет таких пьес о будущей технике и технич<еской> интеллигенции. Но нужно, чтобы лирика была и на заводе, не только в 1-м акте. Многие выражения пьесы сделаются крылатыми. Нужно смягчить немного ужаса (гробы, огонь). В пьесе не только конец 2-й пятилетки. У нас уже имеются кольца районных включений. Театр на этой пьесе только выиграет.

НИКИФОРОВ. Из всех наших прочитанных пьес — это самая лучшая, это отнюдь не простая агитка, публицистика газетная. Это проблемная пьеса, большого внутреннего содержания, заставляет думать. Но вот вопрос: ведущая роль пошлости в лице Мешкова, которая прослеживается по всей пьесе, — нужна ли теперь, характерна ли для процесса превращения интеллигенции? Насколько это мобилизует внимание инженерно-технических сил? Надо снять некоторые грубости (о юбке в 1-м действии). 2-й акт надо изменить так, чтобы не в огне показать людей, а проще. Но гробы необходимы. Они поданы без мрачной лирики, обычной кладбищенской. Это не тяжелая сцена, а естественная: разоблачение смерти. Есть в пьесе перегрузка техническая. 4-й акт не удовлетворяет: он снижает тон. Мешков здесь тот же пошлый. Генератор это не техническая деталь, а сверхиндустриалистическая сила, но не это разрешение для глубокой психологической пьесы — через технологические вещи. Женская роль — один из самых положительных и лучших новых образов.

БОКШТЕЙН. Пьеса очень талантлива. 1-й акт превосходен. Не прав Никифоров, что Мешков является руководящей фигурой в пьесе и ходячей пошлостью. Три интеллигента не сливаются вместе: они очень разграничены, но общая у них прослойка. Мешков — не просто образ пошлости: он не враг советской власти, но сознает себя пустяком, мертвецом. Нужно было бы выявить, что он хороший человек и близок рабочим. Смерть инженера и рабочего об руку друг с другом звучит символически интересно, но не нужно нагромождения ужасов. Во 2-м акте идея важна — через жертвы мы идем вперед, 4-й акт рыхл, нет в нем убедительности. Перелом Жмякова не воспринимается. Эта пьеса — настоящее острое талантливое искусство.

ЗАСЕДАТЕЛЕВ. Техника в пьесе не только сегодняшнего дня, она указывает путь будущего. Является сомнение: как это она не заглушила живых людей? Но в действительности техника не гудит, не шумит на сцене — и не заглушает людей. Режиссер может показать человека. Режиссер должен выявить идею о переломе интеллигенции. Одно из условий Сталина — доверие к старым специалистам. Это выдержано и соблюдено в пьесе правильно. Катастрофы во 2-м акте необходимы в пьесе, но ее умело сделать на сцене нужно. Нужна переработка Мешкова в 4-м акте и вообще. Иначе он ослабляет высокое напряжение.

БЕЙДИНСОН. Своевременна ли пьеса? Рано ли показывать эту технику? Она необходима именно для сегодняшнего дня. Она своевременна. Она отражает сегодняшнюю интеллигенцию: не будет Мешковых в будущем. Не будет такой нервности насчет темпов, жертв и пр. Это сегодняшнего дня содержание. Мешковых, пошлых типов — много в действительности и их надо выявить. Упущение: влияние общественности на интеллигентов. Надо было ввести в переплет Мешкова, кроме директора, еще кого-либо. Надо закончить пьесу показом, что беспартийная интеллигенция имеет место для работы. Катастрофа

(во 2-м акте) нужна принципиально, но надо смягчить или сделать, чтобы не умерли все герои.

Д. ТАЛЬНИКОВ. В виду единогласного признания художественной ценности пьесы, об этом говорить приходится мало. Правильно было отмечено, что пьеса необычная. Она — пьеса условного реализма, не бытовая, но и не схематическая, что надо точно усвоить. Ее условные образы, вместе с тем реалистические, полны художественной типичности и значимости идеологической. Это пьеса идей, идеологических образов-знаков, социально-обнаженных идей, показанных в экспрессионистическом напряжении. Идея основная пьесы — рабочий класс и интеллигенция в совместной товарищеской работе на строительстве социализма. Ведущую роль в пьесе имеет не Мешков, конечно, как думает Никифоров, а новый человек: он ведет жизнь через машину. Машина, высокое техническое напряжение строительства нашего — не есть обожествление вещи, — машины, а только утверждение воли человека — Крашениной, Пужаковых, Абраментовых, воли классового человека, воли класса к победе. 4-й акт надо изменить, в нем падает высокое напряжение всей пьесы. Пьеса дает целеустремленность. Пульт — это образ высокого напряжения всех наших путей, всего нашего строительства жизни, она дает пафос героики — отсюда ее идеологическое значение.

ПЛАТОНОВ — дает ряд объяснений на вопросы. Это пьеса не будущего в современной технике. Пульт такой есть на Ленинградском Электротроке, в Донбассе. Кольцо высокого напряжения уже имеется в ряде районов. Условия т. Сталина: овладение техникой, отношение к старой интеллигенции и использование новых кадров автор пытается художественно изобразить. Нет технической перегрузки. Техника дана как проявление социального чувства. 4-й акт необходимо изменить. Конечно, не Мешков ведет пьесу.

Пьеса голосованием принимается единогласно. Автор обязуется переработать 4-й акт.

| | |
|----------------------|-------------|
| Председатель | (Никифоров) |
| Секретарь | (Тальников) |
| С подлинником верно: | (Тальников) |

Всячески поддерживаю необходимость постановки пьесы А. Платонова.
26 июля 1932 г. ЛЕОНИД ЛЕОНОВ.

26 июля 1932 г.

Печатается по машинописи: РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 128, л. 1–6.

2

Тов. Павленко

Петр Андреевич! Вот все посылаю тебе — как мы договорились. Ответ нужно получить максимум к 15/VIII. Ответ — разрешение Облреперткомом (г. Залеского) на постановку пьесы в 15-ю годовщину Октября. Срочность разрешения

нужна для театра, т. к. у него и так не хватит времени на подготовку пьесы. Если дело будет касаться изменения фраз, то не надо задерживать — я переработаю и улущу отдельные места. С прив<етом> А. Платонов. 12/VIII.

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 3, ед. хр. 37, л. 1.

3

ТОВАРИЩ СТАЛИН.

Полтора года тому назад я написал вам письмо, касающееся моей повести «Впрок», напечатанной в «Красной Нови».

Теперь я обращаюсь к вам по другому вопросу.

Занятый работой в том направлении, о котором я писал вам в первом письме, я между прочим написал небольшую пьесу «Высокое напряжение». При этом прилагаю копию протокола худполитсовета театра б. Корш, где эта пьеса заслушивалась. Откровенно вам скажу, что я заинтересован в постановке этой пьесы, т. к. она дала бы мне средства для жизни, чтобы продолжать работу над основными рукописями, о характере которых я вам писал в первом письме.

Несмотря на положительную оценку пьесы театром и группой рабочих (худполитсовет), пьесу фактически не разрешили к постановке.

Далее моя просьба наверное вызовет у вас улыбку. Эта просьба действительно имеет комический и одиозный характер, — я это сознаю. Я вас прошу дать указание о постановке моей пьесы.

Вы можете сказать: причем же тут Сталин. — Для этого есть у нас соответствующие органы, туда и обратитесь.

Я обращался всюду, я никогда не отнял бы у вас времени этим письмом, если бы у меня был другой выход. Дело в том, что история с «Впроком» стала известна достаточно широко в литературных кругах. История эта мрачна для меня, и она имеет такие подробности (не могу судить, сколько в них правды и сплетни), что я никогда уже не выкарабкаюсь к литературной общественной работе.

При деловых отношениях со мной люди всегда вспоминают «Впрок» и то, что вами эта вещь оценена резко отрицательно (литераторам и это известно в подробностях).

Коротко говоря, никто никогда теперь не решится опубликовать что-либо написанное мною, поскольку существует убеждение, что вы относитесь ко мне отрицательно. Только я один не думаю этого, потому что я отделил себя от «Впрока» и от других своих ошибочных произведений. Кроме того, глупо представлять вас в положении человека, «ненавидящего Платонова». Это значит вовсе не знать вас даже в своем воображении.

Таково мое мнение, но оно не имеет никакой силы.

Можно это письмо понять, как бестактность с моей стороны. Нет, несмотря на кажущуюся его юмористичность или бестактность, — когда я прошу у вас, руководителя всемирного рабочего движения, содействия к разрешению

какой-то пьесы, — письмо вызвано действительной безвыходностью моего положения, абсолютной невозможностью обойтись без вашей помощи.

Каково бы ни было ваше суждение, я прошу Вас сообщить мне его непосредственно по почте, если вы найдете нужным, вообще, ответить мне как-либо. Через литераторов отвечать по-моему нецелесообразно, потому что, в случае отрицательного ответа, мое положение ухудшится до крайних пределов, сверх возможности его терпеть одним человеческим сердцем.

Печатается по автографу: ОР ИМЛИ, ф. 629, оп. 3, ед. хр. 38, л. 1–2.

4

Дорогой Корнелий!

При этом посылаю Вам сборник рассказов «Такыр». Там не хватает одного рассказа (8-го по оглавлению), я не могу найти его рукописи. Если найду, добавлю, если нет — пойдет без него. В сборнике есть пьеса «Почтальон» — Вы ее знаете и Вам она не нравилась, но имейте в виду, что предлагаемый вариант в очень сильной степени разнится от того, который Вы знали.

Я на днях уезжаю в Азию. Мне хотелось бы, чтобы по сборнику было уже решение Изд-ва до моего отъезда.

С новым годом! Привет Вашей супруге и Бор<ису> Никол<олаевичу>.

А. Платонов. 1/1 35.

<На полях>: В рукописях наверно есть ошибки, опечатки машинистки. Я их не правил, т. к. спешу, исправлю в том случае, если сборник будет принят.

Печатается по автографу: РГАЛИ, ф. 1604, оп. 1, ед. хр. 775, л. 1.

О КОМАНДИРОВКЕ А. ПЛАТОНОВА 1946 г.

Публикация Н. Корниенко

В фонде Платонова РГАЛИ сохранилось три командировочных удостоверения 1946 и 1947 гг. на поездку в Воронежскую и Тамбовскую области — от Союза писателей (ноябрь 1946 г.), и на поездки в Рязанскую и Смоленскую области (июнь–июль 1947 г.) — от журналов «Новый мир», «Огонек» и газеты «Известия» (см.: РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 16, л. 13–15). Командировки планировались длительными: 30 дней — в 1946 г., 30 или 40 дней — в 1947-м. Что стоит за этими планами Платонова, то нам в настоящее время неизвестно. Можно только предполагать, что редакционные задания он выполнил, о чем свидетельствуют представленные в журналы «Новый мир» и «Огонек» рассказы. «Новый мир» после истории с «Семьей Иванова» от публикации откажется, «Огонек» напечатает «командировочный» рассказ «В далеком колхозе». Однако вопрос, ездил ли Платонов в родные края, остается.

Выявленное в фонде Союза советских писателей письмо Платонова (автограф) позволяет документально ответить, почему в ноябре–декабре 1946 г. он не поехал в родные для него Воронежскую и Тамбовскую области. Командировочное удостоверение на данную поездку было выдано Платонову Президиумом ССП, согласно приказу от 25 ноября 1946 г., и подписано секретарем ССП, председателем Комиссии по военно-художественной литературе Л. Субоцким; даты командировки — с 30 ноября по 30 декабря 1946 г. (РГАЛИ, ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 16, л. 14). Субоцкий также возглавлял Областную комиссию ССП, которая среди прочих вопросов занималась творческими командировками писателей. На письме Платонова имеются две визы референтов Субоцкого: первая — «Для доклада Л.М. Субоцкому. По-моему, конечно, отсрочить, а не аннулировать [подпись]»; вторая, очевидно, после согласования вопроса с Платоновым: «поедет в феврале [подпись]» (РГАЛИ, ф. 631, оп. 33, ед. хр. 25, л. 13). В январе–феврале 1947 г. на больного Платонова обрушивается шквал погромной критики за рассказ «Семья Иванова». Документальными подтверждениями о его поездке в Воронежскую и Тамбовскую области в феврале 1947 г. мы не располагаем. Остались только произведения, написанные по следам то ли реальной, то метафизической командировки писателя в родные края: перемонтированный из рассказа «Родина электричества» рассказ «В 1891 году (Рассказ старого человека)» о борьбе с засухой в Тамбовской губернии в 1891 году (тогда центральные области России потрясли страшная засуха и голод), рассказ «На земляных работах» («Свежая вода из колодца») и статья «Страхование урожая от недорода» о личном опыте борьбы с засухой в Воронежской губернии в 1921–1922 гг. Лето первого послевоенного года принесло новую засуху в центральные области советской России.

В Областную Комиссию Союза Советских писателей

По командировке, полученной мною от Союза, я должен был выехать в Воронежскую и Тамбовскую области. Я хотел выехать в конце ноября или в первых числах декабря т. г., но до сих пор не выехал. У меня случилось обострение туберкулезного процесса и кровохарканье, я потерял трудоспособность и вынужден был лечь в постель. Теперь мне стало легче, но кровь еще продолжает идти. По этим причинам я должен просить Вас, чтобы командировка моя была отсрочена. Именно: я могу поехать в январе или феврале 1947 г. Если такое положение Вас не устраивает, то я прошу мою командировку аннулировать, а деньги, полученные на командировочные расходы, я возвращу в Литфонд.

26/XII 1946 г.

Андр. Платонов.

Печатается по автографу: РГАЛИ, ф. 631, оп. 33, ед. хр. 25, л. 13.

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ В ВОСПОМИНАНИЯХ ЗОИ БОРИСОВНЫ ТОМАШЕВСКОЙ

Статья и публикация Д. Московской

Зоя Борисовна Томашевская (1922–2010) — дочь известных литературоведов Бориса Викторовича Томашевского и Ирины Николаевны Медведевой-Томашевской — была свидетелем жизни многих замечательных людей, с которыми ее, жительницу ленинградского знаменитого писательского дома на канале Грибоедова, 9, постоянно сводила судьба. О знаменательных встречах и событиях она оставила свои воспоминания, ныне вошедшие в «мемуарную» историю русской литературы XX века. Ниже впервые публикуется один из таких рассказов, где повествуется о ее встрече с Андреем Платоновичем Платоновым. Текст рассказа З.Б. Томашевской был записан на диктофон 7 декабря 2009 г. и публикуется с разрешения автора без каких-либо редакционных вмешательств, поправок, изменений или дополнений.

* * *

Благодаря помощи А. Ахматовой семья Б. Томашевского смогла 23 марта 1942 г. покинуть блокадный Ленинград и перебраться в Москву. Об этих событиях З. Томашевская рассказала в книге «Петербург Ахматовой: семейные хроники. Зоя Борисовна рассказывает» (СПб., 2001). Вскоре Борис Викторович устроился на работу в Литературный институт, и здесь возобновилось его знакомство с писателем Андреем Платоновым.

Как вспоминает Зоя Борисовна, Платонов и Томашевский познакомились в 1937 г. во время празднования пушкинского юбилея — столетней годовщины со дня смерти поэта. Подготовка к юбилею проходила в атмосфере методологических споров, сопровождалась освоением наследия классиков марксизма применительно к изучению классической литературы. Особняком среди литературно-критических и художественных периодических изданий, участвовавших своими публикациями в подготовке празднования, стоял журнал «Литературный критик» (1933–1940), возникший после разгрома РАППа. Редакция под руководством ведущего теоретика журнала Г. Лукача стремилась уйти от вульгарно-социологических подходов к литературе и подбирала авторов, близких своим теоретическим установкам. С 1936 г. в журнале начал печататься Платонов, творчество которого журнал считал наиболее точным выражением своих литературоведческих теорий и сделал своим «знаменем» (См.: *Галушкин А.* Андрей Платонов — И.В. Сталин — «Литературный критик» // *Страна философов*, 2000. С. 815–876). В 1939 г. это обстоятельство стало причиной обострившегося внимания к политическому подтексту творчества Платонова и поводом для очередной уничтожающей критики его работ со стороны партийного литературоведения (См.: <В. Ермилов и А. Платонов> // *Воспоминания*. С. 425–433; *Корниенко Н.* «Течение времени»: Андрей Платонов в 1940 году // *Страна философов*, 2003. С. 765–797).

Б. Томашевский — один из лучших специалистов в области пушкинской текстологии, тонкий знаток биографии поэта, исторического и литературного контекста пушкинской эпо-

хи — выступал в журнале «Литературный критик» со статьями, посвященными мировоззрению поэта и особенностям его поэтики («За подлинного Пушкина (Ответ Е. Тарле)». 1937. № 4; «Пушкин и народность». 1940. № 5–6). Автором критических статей на актуальную тему юбилейных торжеств стал и Платонов, опубликовавший в 1937 г. статьи «Пушкин — наш товарищ» и «Пушкин и Горький».

Пушкинская тема — одна из сквозных в творчестве Платонова и наиболее эмоционально окрашенная. Она «была ему родной», — пишет П. Корниенко (*Корниенко Н. Ученик Лицея // Платонов А. Ноев ковчег. М., 2006. С. 453, 455*). В своей «пушкиниане» Платонов подводил итоги своего жизненного и творческого пути, устанавливая связи духовно-нравственных ценностей «солнца русской поэзии» с собственными «постоянными и однообразными идеалами». Она позволяла писателю утверждать необходимость духовной преемственности между русской литературой золотого века и русской литературой века «железного» в литературно-критических статьях, составлявших платоновскую версию истории русской словесности.

Платоновская «юбилейная» статья «Пушкин — наш товарищ» писалась на фоне замысла повторить в XX в. «Путешествие из Петербурга в Москву», дать свое «краеведческое» и символическое описание исторического пути России, начатое Радищевым и подхваченное Пушкиным. В дни пушкинского пленума Союза писателей в Москве Платонов совершает свое путешествие из Ленинграда в Москву, задумывая литературно-критические статьи о Пушкине и обдумывая замысел романа-«путешествия». Вероятно, на одном из пушкинских заседаний в Союзе писателей Платонов и Томашевский разговорились. Эта беседа, как вспоминает Зоя Борисовна, послужила возникновению взаимных симпатий и понимания.

Вновь Платонову и Томашевскому было суждено встретиться уже в разгар Великой Отечественной войны, когда Андрей Платонович вернулся с фронта, чтобы похоронить сына. Платон скончался 4 января 1943 г. На один из трагических для писателя дней января 1943 г. выпала встреча с ним Зои Томашевской, запечатленная в ее рассказе.

Не состоявшийся между ней и Андреем Платоновым разговор должен был коснуться платоновского рассказа «Третий сын». Журнал «Красная новь» опубликовал этот рассказ в первом номере за 1936 г., и он снискал огромную читательскую симпатию. Успех публикации заинтересовал выходивший в том же издательстве (Гослитиздат), что и «Красная новь», журнал «Интернациональная литература». Редакция «Интернациональной литературы» обратилась к Платонову за разрешением перевести рассказ и напечатать во французском и английском своих изданиях. Рассказ был переведен, и в № 4 «Интернациональной литературы» за 1936 г. с ним знакомится франко- и англоязычный читатель, сообщает исследователь истории текста рассказа Л. Суровова (Рассказ «Третий сын» // *Архив, 2009. С. 366*). Составитель ежегодных сборников лучшего американского рассказа «Америкен Бест шорт-сториз» О'Брайн, нарушая концепцию издания, включил рассказ иностранного писателя Платонова в сборник 1937 г. Одним из читателей, высоко оценившим достоинства платоновского рассказа, был Эрнест Хемингуэй. Вряд ли Платонов знал об этой оценке, но со своей стороны он также высоко ставил творчество американского писателя. Возможно, он узнавал в Хемингуэе некоторые родственные черты художественного таланта. Хемингуэй, писал в 1938 г. Платонов, одушевлен желанием «выяснить, в чем же состоит истинное достоинство современного человека» и обнаруживает его не в чрезвычайных героических или возвышенных поступках, а в «глубине действительности» — в способности найти в жизни «нечто посильное», что «сделало бы взаимную жизнь людей терпимой и даже увлекательной» (Рецензия А. Платонова «Навстречу людям (По поводу романов Эрнеста Хемингуэя “Прощай оружие!” и “Иметь или не иметь”») опубликована в журнале «Литературный критик» (1938. № 11). Цит. по: *Платонов А. Размышления читателя: литературно-критические статьи и рецензии. М., 1980. С. 205*).

Когда мы из блокады приехали в Москву, у меня в ней не было никаких друзей, особенно поначалу. Но я очень общительный человек, поэтому я стала общаться с теми, кто мне понравился из родительских друзей. В том числе с Кашкиным¹. Это был замечательный переводчик и человек. Он жил бог знает в каких условиях: в подворотне собственного дома. Его из дома выселили, и он построил себе в подворотне квартиру. Было это давно, построил он ее себе безо всяких разрешений и так и жил.

Поразил он меня тем, что, когда мама ему сказала: «Как это так, Вы такой знаменитый человек, скажите Фадееву, пусть он даст Вам квартиру. Он сделает это: в этом отношении он человек совершенно замечательный», он ответил: «Что Вы, что Вы, это совершенно неудобно». Мама сказала: «Ну, пусть Ольга Алексеевна пойдет». (Так звали жену Кашкина.) На это он сказал: «Да что Вы, Ирина Николаевна, она тоже очень хороший человек». Он этим мне так тогда полюбился.

В то время Кашкин переводил «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя. И я буквально каждую неделю приезжала к нему, чтобы прочитать очередные переведенные страницы. Мне довелось читать роман в самом первом, черновом переводе. Надо сказать, что в это время тяжело болел Алексей Николаевич Толстой. Он лежал в больнице. Где-то он тоже узнал, что переводится «Колокол», и просил дать посмотреть. По просьбе Кашкина я носила папки с переведенными главами в больницу.

Вот однажды я пришла к Кашкину, и он мне говорит: «А я получил письмо от Хемингуэя»². Я уже знала к тому времени, что Кашкин регулярно общался с писателем. Хемингуэй считал его своим лучшим переводчиком. И знала даже такой несколько анекдотический эпизод, когда Кашкин чуть-чуть обиделся, что в «Колоколе» есть один из персонажей под его фамилией, и не самый это лучший человек, не очень понятный. «Это маленькая месть Вам», — написал ему Хемингуэй. А мстил он за то, что не подозревал, что это не Кашкин, а всякие редакторы и цензура выкидывают из готового перевода целые абзацы.

И вот Кашкин сообщает, что получил письмо от Хемингуэя, и предложил: «Хотите, прочитаю?» Письмо было ответ на его запрос — тут был целый список вопросов, которые Кашкин задавал писателю в связи с подготовкой предисловия к переводу романа «По ком звонит колокол». В том числе был и такой вопрос: «Кого Вы считаете своим учителем?» На что Хемингуэй ответил: «Конечно, Платонова».

Я была очень необразованная девочка. Ну, тогда все были необразованные. Я говорю необразованная, но ведь надо учесть, что Платонова тогда никто не читал. Я уже знала, что был великий историк С.Ф. Платонов. Но при чем тут Хемингуэй?

Я очень стеснялась своей необразованности и на всякий случай ничего не спросила. Я пришла домой и там задала свой вопрос единственному человеку, которого всегда обо всем спрашивала, — папе. Я рассказала папе о Каш-

кине, Хемингуэе и Платонове. Он засмеялся и ответил: «Приходи ко мне на работу».

Папа работал тогда проректором по науке в Литературном институте, человек, который никогда не хотел ничем заведовать... Но мы были тогда абсолютно без денег. Голые и босые, больные, мы приехали из блокадного Ленинграда. Спасибо Фадееву, он рекомендовал папу по приезду в Москву на это место.

Итак, я рассказала папе о разговоре с Кашкиным. Папа мне никогда не давал прямого ответа на вопросы. Он всегда любил, чтобы я сама ответила на свой же вопрос, чтобы я сама в чем-то убедилась, поэтому и предложил: «Приходи ко мне на работу»...

Вот я и пришла. Папа все время смотрел в окошко, кого-то ждал. Там, за окнами, в курдонёре Дома Герцена виднелись обсыпанные снегом старинные лавочки. Была зима 1943 года. Мы некоторое время ждали. И вот папа сказал: «Ну, одевайся, пойдём», — и мы вышли.

На лавочке сидел человек в старой солдатской шинели, в буденовке, подшитой бараньей шкуркой, и сворачивал махорочку. Рядом с ним стояли лопаты, скоблить и разбивать лед ломики, — все дворничкикие орудия. Папа поздоровался с ним как со старым знакомым. Тот был очень неприветливый. Поздоровались, и папа сказал мне: «Вот тебе учитель Хемингуэя».

Тот просто вздрогнул. Я думаю, что он вздрогнул, потому что он вообще все время молчал, он и дальше ничего не сказал, только «здрасьте». Не расположен он был разговаривать: ведь была эта наша встреча как раз в те дни, когда умирал его сын.

И папа мне говорит: «Вот расскажи Андрею Платоновичу, что ты узнала от Кашкина». И я ему все рассказала.

Он ничего не ответил. Был очень мрачный, ничего не ответил. Помолчали. Потом мы ушли.

Потом мне кто-то сказал, что все это не так, что не был он дворником. Потом я еще увидела у Евтушенко упоминание, что он был-таки дворником. Я так предполагаю, что он периодически искал какую-нибудь работу. Не то, что он был штатным дворником...

Когда мы уже ушли, папа мне рассказал, что он с Андреем Платоновым знаком давно. Я думаю, они могли познакомиться в Ленинграде. Папа заведовал много лет отделом рукописей Пушкинского дома. Там всегда была небольшая сумма денег на приобретение рукописей. Папа, в частности, покупал рукописи у Булгакова и, возможно, у Платонова. В отделе рукописей ИРЛИ есть фонд Платонова, и, по-видимому, из рукописей, которые были куплены у Платонова для Пушкинского дома папой³. Но это лишь мое предположение, я этого точно не знаю.

Папа и Андрей Платонов разговорились во времена Пушкинского юбилея. Они оказались где-то вместе, рядом, и заговорили о Пушкине. И оба очень радостно согласились друг с другом, что лучшее произведение Пушкина — «История села Горюхина»⁴. С этого взаимного признания и началась их долгая беседа о Пушкине в ту встречу.

Папа предложил Платонову написать в связи с юбилеем какую-то статью. «Что Вы, что Вы... Какую статью? Даже имя мое никто не знает». Так и появи-

лись в печати размышления Андрея Платонова о Пушкине. Но подписался в них Платонов другим именем — Человеков⁵.

Папа говорил мне о Платонове, что он замечательный писатель.

¹ *Кашкин* Иван Александрович (1899–1963) — литературовед, переводчик, литературный критик. Автор первых в России переводов и исследований творчества Э. Хемингуэя. В течение многих лет состоял в переписке с писателем.

² Письмо Хемингуэя в фонде Кашкина (РГАЛИ, ф. 2854) не выявлено.

³ Рукописи А. Платонова в Пушкинский Дом были переданы вдовой писателя М. Платоновой в 1970-е гг.

⁴ «Историю села Горюхина» Платонов упоминает в статье «Пушкин и Горький».

⁵ «Пушкинские» статьи Платонов публиковал под собственной фамилией.

Сергей Женовач (Москва)

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ В СТУДИИ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Начать разговор мне бы хотелось со сценичности прозы Платонова, потому что мне кажется, что это очень важный момент, когда прозу не переделывают в пьесы, не пытаются ее подстроить под законы театра, а когда ловят дыхание прозы, ритм прозы, и возникает какое-то интересное театральное сочинение на основе прозы. Хочется просто поразмышлять, поделиться теми мыслями, которые возникли в работе над спектаклем «Река Потудань».

Всегда все начинается с того, что нужно вникнуть в миропонимание и мировосприятие того автора, которого ты берешь. Есть такое понятие, как перевоплощение. Там не только артисты перевоплощаются, входят в образ. И режиссерам для того, чтобы быть авторами своего сочинения, вместе с художником, артистами, надо прочувствовать автора, войти в эту реку, а потом уже начинать сочинять спектакль. Я такой пример придумал, что вот существует линия автора и линия спектакля, они как бы движутся навстречу друг другу, пересекаются и расходятся в разные стороны. Вот эта линия пересечения, мне кажется, это и есть мировосприятие Платонова. А дальше спектакль начинает жить своей жизнью.

Какая-то есть у платоновских людей отстраненность, обособленность, удивление перед миром, перед жизнью, какой-то наив, очень открытый, чистосердечный.

Начали мы с того, что ребята просто стали читать Платонова. Мы прочли все, что есть у автора о любви, чтобы понять, что такое любовь по Платонову. И много нашли интересного. Вы знаете, что артисты люди особенные, с устройством эмоциональным, чувствующим. Они всегда не много читают, мы для того и организовали студию, чтобы еще заниматься самообразованием. Вот и ребята стали открывать для себя мир Платонова. Мы осознанно старались не смотреть какие-то другие спектакли, фильмы, созданные по «Реке Потудань», а больше непосредственно входить в платоновскую историю.

И конечно, я предварительно написал композицию. Написал по всем штампам, как пишется то, что называется словом «инсценировка», но я это слово не люблю, а говорю: режиссерская организация материала. Вот со мной есть эти мои листочки. Их получилось очень много. Я писал добросовестно, сохраняя

логику рассказа. Делал, как все делают: если речь идет про Никиту, значит, фраза будет за Никитой, если речь идет о Любе, значит, за Любой. И получились какие-то литературные чтения... Дальше я разбил на эпизоды. Получилось 15 эпизодов. Мы старались придумать каждому эпизоду какое-то платоновское название. Например, первую часть — возвращение сына к отцу — мы назвали «Надежда»; сцену встречи с отцом — «Отец и сын». Далее: «Встреча Один», «Два», «Обождем», «Жар», «Весной», «Записались на брак», «Муж и жена», «Немой», «Здравствуй, Никита!». Эти небольшие эпизоды помогли нам организовать рассказанную Платоновым историю.

Потом мы стали делать этюды и импровизации, потому что важно же не прятаться за слова, а встретиться с автором через действие и, освоив его, начать смело сочинять театр. Мы были потрясены плотностью мысли Платонова. Когда вы читаете его, вы можете прочесть одну фразу и думать — час, два, полдня, сутки. А во время спектакля вы не можете думать, надо только вперед и дальше. И вдруг, как ни странно, обилие информации Платонова стало мешать театру, и мы поняли, что важно в Платонове даже не слово, а то, что за словом — безмолвие, тишина, когда персонажи чувствуют друг друга. Вот тут у меня все мои пометки... Например: «Искать строгую интонацию». Потому что Платонова нельзя расцвечивать. Пишу: «Нужно мыслить, а не рассказывать, осмысливать, держать мыслительный процесс». Потому что персонажи Платонова — они еще и философы, они все время что-то думают, что-то открывают, и вот эта первозданность мыслей, чувств, открытий, удивления... Мы с ребятами просто делали много-много таких этюдов и импровизаций. И стали уходить от обилия слов, и приходило к тишине и безмолвию. И возникли моменты, когда безмолвие стало платоновским. Это так нам было дорого и важно.

А вот сейчас, когда вышла замечательная книга «Архив А.П. Платонова», я выписал себе цитату из письма Платонова, и понял, что мы шли по правильному пути, верно почувствовали Платонова. Вот эта цитата: «Маша. Знаешь, как нет во мне страсти к тебе и есть только что-то другое. Будто я был нем, безмолвна была тысячелетняя душа моя — и теперь она поет, поющая душа. Не страсть во мне, а песнь, а музыка души. Страшная сила скопилась во мне и предках моих за века ожидания любви, и вот теперь эта сила взорвалась во мне. Но песнь души — безмолвие. И я стал тише и сокровеннее и глубже».

Мы хотели сценическими средствами найти это вот тихое, сокровенное и глубокое. Отсюда и возникли те сценические средства, которые вы видели. Мы поняли, что Платонова нельзя играть на большой сцене, мы поняли, что нельзя его вещать, раскрашивать, что он требует какой-то сокровенности. Мы поняли с ребятами, с художником Александром Боровским, что это нужно играть в комнате только на тридцать человек, камерно, чтобы возникла именно сокровенность разговора, когда я вижу лицо каждого, глаза каждого. Конечно, это испытание для зрителя. Кто-то глаза отводит, кто-то скучает, кто-то подключается, но в итоге, когда спектакль заканчивается, а я стою в фойе и наблюдаю, как спускаются люди из зала, кто-то меня знает, кто-то не знает, не важно, но ощущение, что они все уже родственники, что они пережили эту историю, по-

чувствовали ее, как мы. Вот эта интимность, именно сокровенность разговора дорога нам. И когда мы почувствовали через этюды, через импровизацию это зернышко сокровенного разговора, то обилие слов ушло, и возникла другая сценическая композиция. Она занимает всего шесть листочков, в таком вот она получилась разряженном виде, потому что остался только диалог и те платоновские мысли, которые мы перевели в монолог. И получилась форма высказывания, когда персонажи ведут разговор, осмысливают его и продумывают, осознают то, что сейчас происходит в душе с ними, с людьми происходит, и возникли такие вот сокровенные беседы. И даже стали монтировать, что я никогда раньше не делал — изменил начало, потому что литературная образность Платонова оказалась чужда сценичности. Читаешь — и видишь, какая проза театральная, а сценичность это немножечко другое понятие, и в Платонове тоже. Где-то замечательные есть мизансцены у Платонова, можно учиться мизансценированию у великих писателей, тому, как они располагают людей в пространстве, как это расположение отражает внутреннее самочувствие, состояние. Мы стали эти мизансцены повторять и вдруг почувствовали, что они сильны восприятием Платонова, а не сами по себе. И тогда мы стали искать платоновское мироощущение, но переводить его в свои какие-то мизансцены.

И еще важное открытие, тоже на «Реке Потудани». На этом спектакле я понял, что решение пространства, ритма непосредственно связано с организацией литературной композиции. Нельзя сначала написать композицию, а потом придумывать спектакль, расцветивать его мизансценами или пространством. Это рождается все вместе, спонтанно. Поэтому мы и не писали (в программке), что есть режиссер, художник, а мы написали, что спектакль *сочиняли*, потому что это возникло коллективно (электронный вариант программки, чтобы было понятнее — <http://www.sti.ru/spect.php?id=9>). И насколько здесь важен художник как автор, художник по свету, настолько же важен и режиссер, и артисты, которые, кажется, проиграли уже 38 спектаклей, и я думаю, что они через Платонова стали немножко другими.

Мне хотелось с вами поделиться некоторыми соображениями о сценичности прозы Платонова, о том, как это важно идти за автором и искать все-таки театральные средства, не ограничиваясь только литературными. Именно комнатный театр, который мы выдумали, придумали, сочинили в Платонове, мне кажется, имеет какой-то смысл.

ВСТРЕЧА С АНДРЕЕМ ПЛАТОНОВЫМ

В мае–июне 2011 г. состоялись встречи Платоновской группы ИМЛИ РАН с актерами «Студии театрального искусства», занятыми в спектаклях по рассказам Платонова «Река Потудань» и «Житейское дело» (авторский проект). Своими мыслями поделились режиссер «Житейского дела» Анастасия Имамова, заслуженный артист РФ Сергей Качанов (отец Никиты), Андрей Шибаршин (Никита Фирсов), Мария Шашлова (Люба), Александр Лутошкин (сторож), Ольга Калашникова (Евдокия Гавриловна). Речь шла о первой встрече с Платоновым, о сложности и простоте художественного мира писателя.

Сергей Качанов. Я тоже, как Платонов, технарь по первому образованию — электротехнический институт закончил. И у нас там был удивительный профессор Пименов, он основал литературно-искусствоведческий клуб «Лик», из которого потом возник театр. И он нас знакомил с самиздатом, с литературой, изданной на Западе, приносил распечатки, и мы тайком читали. И в какой-то момент прочли Платонова. Для нас это было откровением, потому что такого языка не было. И когда прочли «Сокровенного человека», мы пытались придумать — как это можно передать зрителю. Ну, ходишь-ходишь вокруг, и так-эдак подступаешься, а все равно не дается. Платонов тогда открылся как нечто необычное, уникальный писатель. Это уже тогда нам, молодым, двадцатилетним, было понятно. И военные рассказы Платонова просто потрясающие по глубине и по какой-то внутренней человеческой ярости. О войне мало кто умеет так кратко, по-чеховски, писать, так точно передать внутренний мир человека. И опять мы загорелись и тоже мучились-мучились, то один рассказ брали, то другой... У нас подход был немножечко неверный, мы подходили не к миру Платонова, а к ситуации того времени и пытались больше заниматься трагедией того времени, а не миром Платонова, его языком, его мироощущением. Мы этого не понимали, и направить нас никто не мог, и вот полгода пытались ставить его рассказы. Но это тоже неплохо, что живешь полгода Платоновым. Рано или поздно это все равно дает что-то для понимания жизни. А потом прочитали «Джан» — загорелись, и опять не получилось у нас. Потому что мы по уровню, может быть, и человеческому, и профессиональному, не соответствуем Платонову. Мы не можем передать его адекватно. И хватило ума нам не подминать его под себя, а отставить, потому что мы были не готовы к этому. По глубине и точности передачи времени для меня Платонов — единственный, кто нашу советскую эпоху вскрыл.

У нас в ГИТИСе к Платонову регулярно возвращаются. Сейчас вот экзамен будет по сценической речи у актеров, и они готовят рассказы Платонова. Это здорово. Вот Вера Петровна Камышникова, педагог по сценической речи, ко мне подходит и говорит: что там главное в Платонове? Потому что не получается, они не могут — современная молодежь. У них клиповое мироощущение, когда не концентрируются на главном и не могут выделить и почувствовать главное. Они видят там яркое пятно, здесь яркое пятно, хватают и то, и это. А Платонову это так здорово удавалось — выявить, что есть главное в жизни и в человеке.

Мария Шашлова. Я в школе не читала Платонова, потому что, когда дают список литературы, а там «Котлован», все ученики думают — это советский писатель! И все. Я даже не открывала книгу, а для того чтобы что-то ответить на литературе, мне было довольно прочитать краткое изложение. Я это наполняла какими-то вздохами, мол, как это все трудно передать. Одним словом, обманывала педагогов. Во время учебы в Москве тоже как-то не было времени читать. Потом уже Сергей Васильевич нам прочел Платонова. Нам «Реку Потудань» прочли в конце сезона, в июне, и мы ушли на лето. И я сама читать Платонова не стала, потому что как-то еще не вполне ясно было — буду играть в спектакле или нет. Думала, если сейчас начну читать, а Сергей Васильевич потом вдруг со спектаклем решит по-другому, то у меня, кажется, будет просто разрыв аорты. И когда случилось, что Сергей Васильевич предложил поучаствовать в постановке «Реки Потудань», ну вот тогда это и началось — первое чтение. И тут даже дело не в том, что втягиваешься, а просто это такой мир, который отзывается где-то внутри. Человек не может забыть, что главное. Не может этого забыть, потому что это знание у человека есть внутри, просто оно затуманивается в течение жизни. А читая Платонова, вдруг получаешь такую передышку, когда понимаешь, что у тебя есть душа.

Вот мы сейчас спектакль по Достоевскому выпускаем — потрясающий автор и совершенно меня измучил. И я как-то недавно где-то сидела, ждала чего-то, а у меня в телефоне есть «Чевенгур», и я просто случайно начала читать. И пришла потом домой и скорее за книжку — я не люблю электронный вариант, люблю в руках держать, — стала читать дальше. Было такое ощущение, что идет какое-то исцеление ран душевных. Когда читаешь Достоевского — все это правда и все это тоже про человека, но вот я начала читать Платонова, и чувствую, что... душа отдыхает. Мир таков, каким ты его знаешь: стол — это стол, кружка — это кружка, шкаф — это есть шкаф, и его сделали люди, и люди хотели хорошего. Не важно, что потом. Они, когда делали шкаф, хотели, чтобы там хранились вещи... Просто внутри у тебя как бинты на душу накладываются. Я сейчас приостановилась в чтении, но если честно, я жду окончания сезона. У меня лежит около кровати «Чевенгур», я каждое утро просыпаюсь, смотрю на книгу — подожди еще чуть-чуть. Я жду момента, когда можно будет читать. Лето начнется, и я прямо предчувствую... Потому что это действительно какое-то лекарство. Может быть, не все это чувствуют. Когда утверждают, что трудно читать Платонова — я не понимаю, о чем идет речь. Я думаю, что это просто люди не читают. Они, наверное, просто смотрят буквы, а думают о чем-то своем.

Разговоры о трудности Платонова, мне кажется, какие-то происки бездушных глухих людей, для того чтобы люди считали, вот как и я в школе, —

Платонов — советский писатель, да еще и трудный — о! до свидания. И так проще всего написать, чтоб люди даже и не заглядывали туда. Мы в наше время перестали об этом вообще говорить, про то, что в жизни есть плохое, злые силы, и хорошее. Как-то это уже неприлично считается говорить об этом. Но мне кажется, если есть какие-то злые силы, как раз они этим и занимаются, утврждают, что Платонов очень трудный писатель! Будто Платонов — это что-то недоступное, его могут понять лишь какие-то особенные люди — философы, которые всю жизнь только Платонова и читают, разбирают каждое его слово. Это просто, чтобы люди, которые обычно живут, не брались читать его книги. Вот и все. Хотя недавно мы играли «Реку Потудань», у нас была девочка из театра на спектакле, и она мне тоже сказала: «Ну, к этому спектаклю все равно нужно быть готовым». Я спросила, в каком смысле готовым? Ну, вот готовым воспринимать такое. Я понимаю, что она в принципе права. И Сергей Васильевич, как человек чувствующий и понимающий, максимально постарался зрителей подготовить еще за те 20 минут до начала спектакля, когда в фойе играет гармошка, люди могут выпить чаю, съесть картошки с салом и тем самым отключиться от своих проблем, от сегодняшней толпы в метро и т. д. Я, честно говоря, с трудом себе представляю, как люди после московских улиц, метро могут включиться в спектакль.

Может быть, вот в этом правда, что нужно быть готовым к чтению Платонова, к спектаклю... Это как готовность человека встретиться с чем-то страшным и прекрасным. Вот есть что-то великое в жизни... Например, явление Бога человеку. Это же страшно. Как человек такое вмещает? С бухты-барухты такое нельзя воспринять. И, конечно, страшно заглянуть в свою душу, потому что мы настолько ее уже затоптали, и нам все время говорят со всех сторон, что душа — это мелочь, суета, это все инстинкты. Любовь — это инстинкт, главное — быть успешным, первым, прорываться. И до какого-то момента даже удобно так думать. И душа как бы выжидает: «Ну ладно, я уж только посижу здесь...» Она все равно тебя бросить-то не может, выжидает в надежде. Но я думаю, если ей совсем надоест, она куда-нибудь уходит.

Что для меня Люба из «Реки Потудани»? Трудно облечь это в слова. Мне кажется, я говорю об этом, играя спектакль, тут мне как-то тяжело... Способность любить — это такая нормальность у человека. Платонов не отрицает, что человек состоит из плоти и духа, но плоть как таковая — она также может быть прекрасна, если она идет по правильному пути, что ли. И что касается женских образов: женщина у Платонова — это носитель любви. Любовь есть в каждом человеке, но в мужчинах, мне кажется, по-другому, и Платонов это очень чувствует. Люба — это собирательный образ, это женщина, девочка, девушка — неважно. В ней много настоящей любви — отсюда возникает простота. У мужчин есть умственность, есть тяга понять какие-то философские вопросы, что-то осознать через ум, а женщина все понимает через душу. И она как защита, как какое-то ограждение. И вот это физическое ощущение любви... возник Никита, и это будет Никита, потому что вот он возник. И даже физическое ощущение любви к кружке, к шкафу... И дело не в том, что это какое-то животное начало.

Я недавно была на спектакле «Житейское дело». Когдаходишь в мир Платонова, начинаешь по-другому воспринимать привычные предметы, даже

те же фонари. У нас мир «деревянного» Платонова, здесь — «железного». И я вижу там технический щиток светящийся с какими-то кнопочками, который не является даже частью декораций. Мне кажется, что Платонов умер от счастья, если б он его увидел. И дыхание перехватывает — ну вот как человеку удалось сделать что-то подобное?! И вот женщина, она способна любить, и она любит, но это не какие-то сантименты. Она любит и не боится этого, не стесняется, хотя ей, может быть, в чем-то и неловко. Любовь в ней уже есть изначально, она любит все — хоть бы даже шкаф, а когда рядом возникает любовь Никиты — тогда ее любовь распространяется везде вокруг.

И вот эти слезы Любины... Любят трактовать, почему она плачет, — это, мол, оттого, что Никита не может... В какой-то момент осознаешь, что сомнения, разочарования — это все не про Любу, не про «Реку Потудань». «Может быть, это не мой мужчина, может быть, он не мужчина...» — эти слезы не о том. Это слезы просто как некий поток, это та же любовь, которая изливается слезами. У нас привыкли, что слезы означают либо радость, либо горе. Но здесь слезы такое же проявление, как голод. Мне кажется, у Платонова это очень понятно. Хотя, конечно, я, со своей стороны, не могу совсем отстраниться от себя, от своих жизненных ситуаций, от своего личного опыта. Не от боли, не от горя, не от радости, это естественная женская реакция организма на что-то, а на что — это уж пусть трактуют зрители. Я сама себе отвечаю на этот вопрос. Когда мы выпускали спектакль, Сергей Васильевич часто говорил мне: «Не грусти глазами, не грусти. Не может здесь быть никакого страдания». И вот сейчас я понимаю, потому что приходит какой-то момент, когда в форму спектакля попадаешь, уже можешь в ней спокойно жить. И действительно осознаешь — нет там страдания. О себе могу сказать — иногда это бывает реакция на зрителей, если они вдруг чего-то не понимают... На одном спектакле было, например, так: идет сцена, где Никита с отцом выносят доски для детской мебели. Никита говорит, что у него с Любой будут дети. И на самом деле абсолютно нет сомнений, что дети будут! Через год, два, три — нет никаких сомнений. И когда отец говорит: «Дети у вас скоро не должны быть: не пора еще...» И чаще всего в этот момент бывает реакция в зрительном зале: раздается смех. И вот на одном спектакле у меня возникло в этот момент не то чтобы возмущение, а такое чувство — как же можно смеяться?! И от этого тоже слезы, оттого что нет понимания, оттого что эти 35 человек подумали, что я, Люба, могу как-то усомниться в Никите, и они не понимают Никиту, они не умеют любить.

Еще часто возникает вопрос, почему в спектакль не вошла жизнь Никиты на базаре? Это было невозможно сделать, потому что получилась бы неправда. Мы в спектакле видим жизнь глазами Никиты и Любы, главное — Никиты, он тут как радар. И если бы в этот момент, когда Никита «умер», пошло бы вдруг какое-то действие, — это была бы неправда.

Сергей Качанов. Отец — молчащий персонаж. Встреча отца и сына предельно насыщенная — когда человек пытается взять сына, как бы впитывает его, как пылесос мусор всасывает, а это не пылесос, это в себя все. И вот это первое, когда сквозь стекло он смотрит на сына, — это же потрясает. Это редкое, даже в литературе как-то не встречалось, чтобы так передать самое главное, что может быть между отцом и сыном, матерью и сыном или дочерью — родственные чувства. Передана самая суть того, что есть между родителями и детьми.

Это редко кому удавалось, а слов для этого не надо. Говорят ведь, что молчание — золото.

Персонаж, конечно, удивительный. Это умом и сердцем ты понимаешь, но вот аппарат актерский... Проблема — как перестроиться, найти платоновскую простоту и определенную грубоватость времени, которая заключена в самом языке Платонова? Жизнь у него еще не обработана цивилизацией, она грубова-та немножко, и кажется, в такой грубоватости есть момент правды. У нас время другое, и мне, например, очень долго мешал интеллект. Сергей Васильевич говорит: «Ну что ты умничаешь, что ты умничаешь, душу включи, а не интеллект». А интеллект — это усложненная подача, когда слишком много нюансов, а ведь у Платонова ясность и глубина такая, что там подобная игра ума не подходит. И надо это нащупать, ведь сам-то живешь все равно в **своем** времени. Надо перестраиваться и мыслить другими категориями, чтобы ты не только мыслил, но и чувствовал в соответствии с платоновским мироощущением. А это иное. Я уверен, что все равно мы возвратимся к каким-то вещам этого миропонимания, что такое время рано или поздно придет. То, что истинно, всегда будет востребовано.

А в «Реке Потудань» мне-то хорошо. Когда воспринимаешь партнеров — они в ударе, хорошо работают — и мне хорошо. В ходе спектакля я через своего персонажа еще более ощущаю, настолько это истина, что родители могут смотреть на детей вечно. В этом смысл жизни. Ребенок — это вроде бы ты сам, но это не ты, а все же и ты, и это ты здесь и в то же время ты там...

Мария Шашлова. Я думаю, еще очень важно, что у Платонова нет умиления, видимо, оттого, что мужчина писал, мужской взгляд. Нет мелодрамы, нет сиропы. Есть невероятные чувства, невероятные — но без сентиментальности. Даже у Достоевского есть сентиментальность, видимо, оттого, что он сильно уходит в жесткость, прямо в какие-то недра. В противовес возникает предельная сентиментальность. Но у Платонова нет сентиментальности, нет, как такового, любования, нет своей оценки. Есть чувства между людьми, есть, например, любовь мужчины к паровозу — это тоже чувства. И нет отстранения, нет оценки, как, мол, это здорово, когда человек способен полюбить. Нет этого взгляда со стороны — вот это, мол, так хорошо. Абсолютно нет такого. Это жестко, это через какую-то неотесанность, это грубо.

Сергей Качанов. Вот удивительно. После репетиций Достоевского мы играем Платонова, — и он стал по-другому звучать. Есть момент сравнения двух разных миров. Иногда даже хочется сбегать в мир Платонова из мира Достоевского. Такое внутреннее самочувствие.

Мария Шашлова. Спектакль по Достоевскому рождается очень трудно — постоянно репетируем, играем, думаем... И вот была недавно «Река Потудань», и я в какой-то момент понимаю, что надо уже переходить в следующую сцену, а не могу. Это ведь спектакль — тут надо держать повествовательность, а мне хотелось остановить мгновенье. У Платонова другие, чем у Достоевского, проблемы, другие переживания. Почти невозможно выносить такой градус любви и градус боли, но любить — можно. Иногда кажется, тебя физически распирает и от боли и от радости. Для меня это есть «платоновское» на сцене. В данный момент это для меня как бальзам на душу. Я играла этот спектакль с тем же чувством, с каким случайно стала читать «Чевенгур». У Платонова нет этого

раскола, какого-то большого надрыва, хотя я бы не сказала, что градус переживания, наполненности ниже, чем у Достоевского. Но у Достоевского есть еще вот некий страшный раскол, который он подметил в человеке, мучение. Очень хотелось бы еще вернуться к Платонову.

Андрей Шибаршин. Первая осознанная встреча с Платоновым была не в школе, а на спектакле «Фро». Я читал Платонова, но он для меня не открывался, что ли, я не мог его почувствовать, мне он казался странным. Но я вообще мало читал, признаться, до института. А когда увидел Платонова на сцене в постановке Сенина, мне вдруг открылся Платонов. Я увидел его не таким, как в школе принято подавать, а каким-то человеческим. И во «Фро» они еще так здорово нашли ключ к Платонову через пластику, метафоричность... И это все произвело впечатление, и тогда для меня возник Платонов больше, чем писатель — личность страны переходного момента. Потом я уже что-то читал, что-то попадалось. Но первый реальный по значительности шаг к Платонову тоже был связан с театром. Это когда Женовач в первый раз нам прочел Платонова. Я имею в виду Платонова того, которого сейчас я знаю, — своего.

Александр Лутошкин. Я, когда поступал, жил у друга в общежитии Литинститута. Он помогал мне подбирать материал, чтобы читать на вступительном экзамене, и дал «Сокровенного человека» почитать. В итоге я Платонова не читал на вступительных, но прочел саму повесть. Мне очень понравилось буквально с первых слов, что вот Пухов не был черствым человеком, но на гробе жены колбасу резал просто потому, что хотел есть. И вот эта простота мне понравилась. Мы помимо «Реки Потудань» много читали Платонова. Сергей Васильевич читал, мы сами какие-то рассказы, повести читали вслух друг другу, и тогда уже как-то Платонов стал мне открываться. Изначально в этом спектакле предполагался еще один персонаж — вот этот самый сторож — и он был в первоначальной композиции, но потом, когда стали спектакль складывать, стало очевидно, что он тормозит действие, и его упразднили. Сергей Васильевич тогда дал мне задание, так как у сторожа мало прямого текста, написать монолог словами Платонова. Я перелопатил кучу изданий различных, сделал такой монолог, включил туда всякие ругательства забавные, как, например, «гада бестолковая» и т. д., именно фразами Платонова. Поэтому много чего прочел. Конечно, автор потрясающий, и у него есть вот эта простота — космос слов, каждое слово такое объемное.

Андрей Шибаршин. Причем у него такое детское ощущение мира — открытое и очень искреннее. Его именно за это, может быть, критиковали. У него очень все просто — земля, небо, предмет, человек — все очень конкретно. И чтобы почувствовать Платонова, нужно, как ни странно, стать взрослым, чтобы понять его детскость, услышать его какое-то искренне открытое мировоззрение, ощущение мира. Нужно просто испытать какие-то вещи в жизни, и я вот в школе его не воспринял. Нужен, конечно, педагог, который может прийти и пару часов Платонова почитать. Не толкать, а просто направить, дать первый раз почитать или самому прочесть. Кто-то откликнется, кто-то нет. Это очень тонкая вещь, потому что Платонов особо трепетный. Надо изначально понимать, что он — самородок.

Александр Лутошкин. Ну да, у него все очень просто, как есть. Из нескольких слов возникает целый мир. Платонов — очень камерный автор, он не для большой сцены, интимный.

Андрей Шибаршин. Платонов — сложный? Возможно, люди хотят слышать больше себя, и пробиться через это свое к Платонову им сложно. Ищут то, чего нет, а услышать автора не в состоянии. Нас восхищает в Сергее Васильевиче его талант слышать автора: он пытается слышать автора, о чем тот пишет, о чем думает, почему пишет и как. Это очень важно. И конечно, когда ты об авторе чуть больше знаешь, это плюс, но когда ты очень много знаешь — это становится разрушительным. Про самого Чехова, например, знают больше, чем знают про то, что он написал... Важно вернуться к автору.

У Чехова в записных книжках сказано, что, когда он читает автора, ему нет дела до того, как тот любил, — важно только само произведение. А у нас просто избаловано общество журналами, папарацци, которые лезут в личную жизнь актеров, звезд, писателей. Ну какая разница — смотрите фильмы, спектакли, читайте книги.

Сергей Васильевич всегда идет от автора, а не автора под свое видение подминает, как многие режиссеры делают. Впрочем, такой театр тоже имеет право быть. И есть очень талантливые режиссеры, которые так работают.

Я, конечно, мечтал сыграть Никиту — и посчастливилось. Мне вообще пока везет в таких вещах. Репетировать было сложно, ну, как всегда, сложно, потому что были определенные задачи, мы искали, спотыкались. Персонажи стали возникать, когда был пройден большой период общей работы. Найти театральность Платонова, код его театральности сложно. Платонов в принципе не театральный — очень сложно театральный, на мой взгляд. Из него в принципе слепить можно что угодно. У нас есть какой-то один камертон. И вот надо этот камертон выразить на сцене, чтобы обычному зрителю, прибежавшему с улицы в театр, дать возможность взойти к Платонову. Пусть не всем, но пятерым из десяти. Этот ключ найти было сложно. Именно Никиту сложно было найти — вот эту грубоватость, необтесанность, тем более в наше время. Женовач постоянно говорил — не должно быть, образно говоря, ни запаха духов, ни проглаженных рубашек. Ну, вот есть грязные ногти, чистота и необтесанность, именно не грязь — а какая-то земля настоящая, чернозем — из нее все растет. И надо было найти это на сцене. Женовач это чувствует... Не случайно доски эти на сцене — эти образы.

На меня еще очень произвел впечатление спектакль Карбаускиса «Счастливая Москва». Он тоже воссоздает эту платоновскую образность.

Что еще можно сказать о Никите. Вот он возвращается с войны. Традиционно возвращение ГЕРОЯ как бы возведено в принципы, дается с большими восклицательными знаками. И мы забываем зачастую, что, хотя человек возвращается, пережитое в нем остается. И вот теперь после войны он хочет жить — это самое главное, что он хочет жить. Он жизнь воспринимает остро, концентрированно. Нам понять это невозможно. Тот, кто видел смерть, кровь, он на грани, и он хочет войну забыть, он хочет жить. И у Платонова это и есть та самая «река» — настолько мощное желание любить, жить, что Никита не справляется с этим, он разбивается в какой-то момент, грубо говоря, об стену головой. И это, мне кажется, по-настоящему правда.

Этот рассказ как притча для меня. Там есть определенное время действия — 1921 год, но все равно это условность, на мой взгляд. А вот это желание жить — оно вообще полезно, мне кажется и в наше время, да и в любое сложное время. Желание жить, радоваться сегодняшнему дню.

Александр Лутошкин. Там даже нет такого момента, что у него возникает мысль сдаваться — не сдаваться. Надо жить, надо жениться, надо родить детей. Раз женились, значит, скоро дети пойдут. И образ отца там замечательный, который говорит: «Ну что, надо — сделаем, да». В чем простота-то еще, что вот Люба топилась — ну не утопла до конца, вытащили. Теперь вот кашляет, да. Они не рефлексируют по этому поводу, для них это все жизнь. Даже когда отец рассказывал про своих детей, что старший погиб, младший сейчас воюет, и он еще, может, вернется. Отец же не льет слезы по этому поводу, он констатирует факт, мол, ну что поделаешь. И это вообще везде у Платонова — нет переживаний по поводу, вообще очень мало внешне выраженных эмоций. И благодаря этому возникает отклик читателя, а у автора было сказано просто, как, например, об умершей жене Пухова... Мол, что поделаешь — так случилось. Меня удивляет, когда говорят о Платонове, что это сложно. Мне кажется, это какое-то горе от ума. Люди ищут то, чего нет. Нам Сергей Васильевич рассказывал, что Хемингуэй был большим поклонником Платонова, и он говорил, что надо писать так, как Платонов.

Андрей Шибаршин. Вот еще «Корова» — замечательный мультфильм. Спектакль и фильм еще больше добавляют к Платонову, еще больше доносят его голос.

В сентябре будет 100-й спектакль «Реки Потудань». И каждый раз он зависит от зрителей — их присутствие сильно чувствуется. Зритель сам не понимает, насколько он влияет на спектакль — он сам является создателем спектакля. Есть ощущение присутствия и энергии, которая к тебе возвращается, идет от зрителя, и ты это чувствуешь. Как ни назвать это — все равно это есть. И бывает, например, когда зритель вздыхает, или почему-то отворачивается — все! Это прямо разрушает не только его, но и всех рядом сидящих. Это выбивает из настроения, актеру приходится пробиваться, потому что одному зрителю стало скучно и другому рядом тоже — это как бацилла. Спектакль, конечно, все равно всегда происходит, так было автором написано, так сочинено — и происходит. Приобретается опыт колоссальный за эти 90 спектаклей, когда ты видишь глаза людей постоянно. Сначала им неловко, потом они включаются, потом — сопереживают, и когда в конце их пробивает... Вот человек пришел, жена его привела, — билеты сложно было достать и вот купили, — машина привезла его, а он еще где-то там... У него куча забот, он садится — тут какие-то табуретки, он пытается врубиться — телефон у него забрали, сало какое-то дают, картошку, он сидит с женой, вот притащила его... А потом хоп! Он сидит и понимает, что про него ему что-то рассказывают. В нем что-то это есть, какие-то такие же вещи. И на поклонах они сидят, и он прослезился, стыдится этого, глаза прячет, а понимает, что для него это событие. И для нас это тоже событие, каждый раз, когда такое происходит. Надо сказать, что это происходит, к счастью... У меня за это время родилась дочка, и, конечно, когда она родилась, я стал какие-то вещи больше понимать, какие-то их отношения в семье. Жизнь идет, и все это отражается в той или иной степени. Какие-то вещи начинаешь больше понимать, осознавать, ценить их. Какие-то игровые ситуации были более проходными — сейчас они более наполненными становятся, ценными.

Хорошо, что такой человек нашелся, как наш учредитель. И счастье, что Женовач нас набрал, и наша работа происходит в каком-то смысле перпендикулярно сегодняшнему времени. И вообще везет на людей и на понимание.

Бывает так, что после спектакля сил не остается, но после «Реки Потудань»... Он как батарейка — я его очень люблю. Вообще мне очень нравится камерная сцена. Энергетически со зрителем обмен происходит. Это — главное.

Ольга Калашникова. Сначала мы рассказ «Житейское дело» нашли в интернете, а потом уже опубликованный. Он поразил тем, что в нем с одной стороны, простота, с другой — космос. И вообще удивительно, что он заканчивается намеком на счастье, на счастливый какой-то финал. Действие идет и не ожидаешь... Кажется, сейчас — ну, не найдется, ну, не вернется, и вдруг раз — и все сошлось. И такое счастливое ощущение в конце, что вот-вот, хотя бы на эту секунду! Может быть, эти десять шагов Гвоздарев и не пройдет, непонятно. В рассказе не говорится, что он приходит, открывает дверь... Но эти десять шагов, которые отделяли его от счастья, дают удивительное ощущение в этом рассказе.

Еще у Платонова дети какие-то потрясающие во всех рассказах. Таких детей больше ни у кого нет. Так точно описаны, и при этом они вроде вовсе и не дети. И не взрослые и не ангелы, а какие-то такие ДЕТИ.

И мы очень много делали этюдов на сознание детей, потому что они не такие, как современные. Фотографии военные смотрели — там совсем лица другие. У детей были совершенно другие глаза. И вот Платонов эти лица нам показывает.

Анастасия Имамова. Еще такая интересная вещь, и не только в этом рассказе. У героев Платонова мышление нестандартное, очень трудно сформулировать и найти для него театральное решение. Ты в него то попадаешь, то не попадаешь. Сегодня было попадание. С утра была репетиция и вот Оля с Женей попали. Потом я вышла на улицу и поняла, что я всех людей очень странно вижу. Теперь не герои Платонова странны для меня, а все люди вокруг. Я иду до метро и думаю, что со мной? Мне кажется, что люди странно выглядят, странно говорят по телефону, странно идут в метро. Все взгляды странные... То есть уже платоновский мир для меня какой-то более свой, чем окружающий. И выразить то, что он закладывал, требует труда.

Если начинаешь идти по быту — вот как бы изба, печь — начинаешь бытовые этюды разыгрывать, вдруг все ломается. Уходишь от быта, улетаешь, — какая-то возникает дурацкая нечестная философия. И вдруг мы поняли, что надо быт держать в голове, а играть космос. Но как это соединить — непонятно. И по этому быту идти нельзя, и в космос улетать нельзя, — человек растянут между небом и землей.

Подготовлено Е. Антоновой и А. Арефьевой.

Именной указатель

- Абаулин Д. — 168
Авербах Л. — 62, 272, 281
Аверинцев С. — 229, 233
Авлов Г. — 326
Авраам (библ.) — 53, 196
Агапов Б. — 615, 620
Агзамов Ю. — 389
Акулов — 164
Ал. Кириллович, см. Ледащев А. — 511
Алейников О. — 385, 397
Александр II (Александр Николаевич) — 176
Александров А. — 169
Александров Г. — 369, 372
Андерсен — 154
Андерсен Г.Х. — 461, 462
Андреев А. — 164
Андреев Л. — 328
Андреев Ф. — 490
Андроникашвили-Пильняк Б. — 35, 36, 464
Андроникашвили-Пильняк К. — 464, 512
Анисова А. — 96
Анненский Ю. — 36
Аннинский Л. — 335, 615
Антокольская М. — 11, 17
Антонова Е. — 4, 17, 18, 51, 58, 59, 362, 448, 461, 521, 587, 613, 639
Анциферов Н. — 72, 73
Аполлинер — 332, 333, 335
Апресянц Л. — 463
Аракчеев — 178, 256, 259
Арватов Б. — 61, 62, 66, 439
Ардов В. — 310
Арефьева А. — 4, 639
Арина Родионовна — 166, 168, 178, 181, 182, 188–190, 284, 287–289, 293–295, 339, 344
Аристотель — 307, 400
Аристофан — 269, 270
Арто А. — 346
Афиногенов А. — 312, 321, 322, 325–327, 611
Ахматова А. — 623
Бабаев П. — 444
Бабель И. — 439
Бабиков А. — 253, 255
Бабкина Н. — 37
Барабанов — 312
Барт Р. — 240, 431
Баршт К. — 191
Батай Ж. — 345
Батте Ш. — 292
Бахтин М. — 43, 86, 137, 138, 338
Бедный Демьян — 164
Безыменский А. — 155, 164, 312, 313, 315, 316, 462
Бейдинсон — 617
Беймленсон — 615
Белинский В. — 159, 160
Белицкий П. — 168
Белоусова Е. — 74, 78
Белый А. — 19, 28, 30, 31
Беляев А. — 490
Беляев С. — 512
Беньямин В. — 345
Бергсон А. — 335
Берсенева — 272
Бершадский — 169
Бескин Э. — 20
Бетховен Л., ван — 206, 387
Биbihин В. — 335
Библер В. — 262, 263
Билль-Белоцерковский В. — 312
Битов А. — 250, 254, 255
Блок А. — 71, 83, 88, 189, 328, 362
Блюменфельд В. — 326
Бобий Т. — 79
Богданов А. — 279
Богданов К. — 297
Боголепов П. — 17

- Богомолова М. — 17, 104
 Бодлер Ш. — 510
 Бокштейн — 615, 617
 Большаков К. — 79, 80–82
 Бонапарт (Наполеон) — 254, 276, 292, 293
 Бонди С. — 174, 175, 177
 Бор<ис> Никол<аевич>, см. Агапов Б.
 Боровской А. — 629
 Боярский Я. — 313, 326
 Брагина Н. — 42
 Брик О. — 439
 Бродерсен Ю. — 327
 Бродский И. — 41, 214, 215
 Бройтман С. — 248, 255
 Брюсов В. — 118, 163, 177
 Брюхоненко С. — 490
 Бубер М. — 341
 Бубнов А. — 164, 165, 311
 Буданцев С. — 79–82
 Буденный С. — 35, 146
 Булгаков М. — 19, 20, 25, 86, 157, 191, 221, 626
 Булганин Н. — 164
 Бунин И. — 74, 232
 Бухарин Н. — 489, 615
 Бэккет (Беккет) С. — 217, 335

 Вагнер В.Р. — 175
 Вайль — 337
 Вайнеры, бр. — 57
 Ванцетти Б. — 58
 Василий Львович, см. Пушкин В.
 Васильев В. — 276, 281
 Васильева С. — 263
 Вахитова Т. — 208
 Вахтангов Е. — 312
 Вебер М. — 337
 Вересаев В. — 185
 Вергов Д. — 61, 63, 66
 Винокур Г. — 61, 66
 Виткевич С. — 331
 Витович Б. — 365
 Витрак Р. — 331
 Вишневская — 310
 Вишневский Вс. — 19, 312, 616
 Владимир Мономах — 294
 Воеводин В. — 312
 Войтинская З. — 396
 Волков — 461
 Волков Л. — 613
 Володин С. — 463

 Волошин М. — 177
 Воронин — 615
 Воронцов М. — 169
 Ворошилов К. — 164
 Вьюгин В. — 261, 263, 282, 297
 Вяземский П. — 175

 Гаврильченко О. — 160
 Галушкин А. — 64, 623
 Гах М. — 187
 Гачева А. — 121, 122
 Гегель Г.В.Ф. — 324, 345
 Гелен А. — 345
 Геллер М. — 117, 233, 276, 281, 400
 Гельдерлин И.Х. — 336
 Генс А. — 13, 17
 Герцен А. — 626
 Гитлер А. — 126, 599
 Гладков Ф. — 164
 Глебов А. — 327
 Говорд Н. — 449
 Говорков В. — 335
 Говорухин С. — 57
 Гоголь Н. — 3, 64–66, 154, 162, 220, 221, 223, 263, 361, 362, 438, 462
 Головчинер В. — 270
 Голубков С. — 41
 Гольдони К. — 312
 Горбенко А. — 309, 312
 Горетов Я. — 312
 Горинова С. — 35
 Горновский А. — 3, 380, 382, 384
 Горская А. — 60
 Горчаков А. — 292
 Горький М. — 55, 59, 74, 128, 163, 172, 177, 179, 249, 271, 272, 280, 272, 339, 357, 444–447, 461, 463, 593, 614, 615, 624, 627
 Готорн Н. — 131
 Готшед И.-Х. — 173
 Готье Т. — 329
 Гофман В. — 27
 Грамши А. — 337, 345
 Грибоедов А. — 304, 623
 Григорьев А. — 161, 170
 Григорьева Н. — 345
 Громова Н. — 281
 Гроссман В. — 495
 Гуданец О. — 380
 Гудкова В. — 270
 Гумелев Н. — 328
 Гумилевский Л. — 594

- Гурвич А. — 441, 460
 Гурвич С. — 379
 Гусев С. — 58
 Гуссерль Э. — 338
 Гуськов А. — 421
 Гушина А., см. Клементьева А.
- Даль В. — 376, 410
 Дантес Ж.Ш. — 173
 Дарвин Ч. — 494
 Даревский З. — 441
 Дельвиг А. — 176–178, 181, 183, 184, 256–258, 290, 294
 Державин Г. — 72, 171, 176, 178, 185, 188, 189, 286, 292, 295
 Деррида Ж. — 341
 Детердинг Г. — 154, 155
 Джойс Дж. — 344
 Дзержинский Ф. — 450, 615
 Дизель Р. — 594
 Димитрий Ростовский — 186
 Димитров Г. — 164
 Диоген — 294
 Добужинский М. — 308
 Довженко А. — 440
 Долгицер — 615, 617
 Долгорукий, кн. — 71
 Донзель М. — 449
 Донской — 615, 616
 Достоевский Ф. — 35, 52, 54, 55, 57, 66, 68, 73, 86, 153, 161, 162, 165–169, 227, 298, 305, 308, 461, 632, 635
 Дужина Н. — 84, 87, 88, 100, 103, 225, 226, 232, 233, 259, 263, 281, 302, 308, 309, 327, 347, 348, 351, 361, 362, 521, 522
 Дунаевский И. — 455
 Дырдин А. — 178
 Дюканов М. — 388
 Дюма-сын А. — 19
- Евреинов Н. — 249, 250, 255
 Еврипид — 331, 335
 Евтушенко Е. — 626
 Егiazаров Г. — 418, 419, 421, 434
 Ежов Н. — 164
 Екатерина II — 169
 Ермилов В. — 419, 450, 452, 623
 Есаулов И. — 240
 Есенин С. — 35
 Ефремов М. — 3
 Ешурич В. — 388
- Жданов А. — 164, 283
 Желнина-Левченко М. — 383, 384
 Женевьева — 346
 Женовач С. — 3, 4, 250, 251, 628, 632–634, 636–638
 Жеромский С. — 366
 Жолковский А. — 157, 160, 240, 400
 Жук С. — 463
 Жуковский В. — 95, 170, 171, 174–178, 181, 186, 188, 189, 289, 295
- Заболоцкий Н. — 70, 186
 Зазубрин В. — 439
 Залесский — 618
 Залкинд А. — 11
 Замятин Д. — 270
 Замятин Е. — 26, 35, 232, 312, 347
 Заседателей — 615, 617
 Заславский Г. — 168
 Звиняцковский В. — 247, 263
 Зданевич И. — 186
 Зелинский К. — 611, 613–615, 620
 Зингерман Б. — 344, 345
 Золя Э. — 19
 Зошенко М. — 157, 160, 186
 Зуев — 615
- Иаков (библ.) — 120
 Иванов А. — 169
 Иванов Вс. — 19, 27, 31, 35, 164, 611
 Иванов Вяч. — 174, 175, 177
 Иванов Вяч. Вс. — 36
 Иванова С. — 421
 Ивич А. — 539
 Иезуитова Р. — 176
 Иерихонов Л. — 312
 Иисус Христос — 57, 87, 93, 186, 259, 274, 287, 288, 290, 301
 Иконников А. — 292
 Ильич, см. Ленин В.
 Ильф И. — 389, 396
 Имамова А. — 3, 631, 639
 Инденбом Л. — 441, 591, 593
 Иоанн (библ.) — 206
 Ирина Николаевна, см. Медведева-Томашевская И.
 Ирод (библ.) — 52
 Исаковский М. — 166
 Исат Ю. — 233
- Каверин П. — 292, 293
 Каганович Л. — 164, 322, 442, 450, 454, 455, 512, 523, 525, 529, 534, 535

- Казаркин А. — 398
 Казнина О. — 121, 122
 Каин (библ.) — 211
 Калашникова О. — 631, 639
 Калинин М. — 443, 463
 Камышникова В. — 632
 Камю А. — 215
 Кант И. — 173, 194, 339
 Караваева А. — 613, 615, 616
 Карамзин Н. — 178, 205, 292, 294–296
 Карамзина Е. — 167, 188, 189, 288, 292, 296
 Карасев Л. — 220, 240
 Карбаускис М. — 3, 337, 637
 Каршенбойм — 169
 Кассек Д. — 512
 Катаев В. — 19, 613
 Катаян В. — 66
 Кафка Ф. — 130, 133, 330
 Качанов С. — 631, 634, 635
 Кашкин И. — 625–627
 Кашкина О. — 625
 Квирикадзе И. — 420, 435
 Керженцев В. — 265, 270
 Кибальник С. — 186
 Киров С. — 68
 Кирпотин В. — 298, 308
 Кирилов В. — 312, 313, 318, 439
 Киселев А. — 117
 Киселев А.С. — 164
 Клементьева А. — 73, 423, 463, 587
 Клех И. — 247, 255
 Климентов А., см. Платонов А.П.
 Климентов П. — 385, 396, 397
 Климов Э. — 435
 Кобалевский Д. — 455
 Ковалев В. — 19, 25
 Коварский Н. — 539–541
 Ковтунов М. — 539
 Козаков М. — 614
 Козлов А. — 194, 208
 Козлов Н. — 189
 Козьма Прутков — 35
 Колесникова Е. — 125, 128, 151
 Коллонтай А. — 11, 44, 55, 56
 Комаров В. — 164
 Кондаков И. — 169
 Конфуций — 328
 Кончаловский А. — 433, 434, 436
 Копалин И. — 388
 Коппола Ф.Ф. — 433
 Корабельников Г. — 615
 Корнелий, см. Зелинский К.
 Корниенко Н. — 17, 18, 20, 51, 58, 59, 66, 88, 141, 149, 177, 181, 185, 191, 207, 208, 232, 233, 241, 246, 251, 255, 281, 297, 303, 308, 327, 362, 369, 374, 379, 386, 396, 423, 430, 437, 463, 468, 469, 512, 539–541, 587, 610, 621, 623, 624
 Корниенко С. — 170
 Корш Ф. — 309, 612, 619
 Коршунов А. — 3
 Коршунов В. — 380
 Косарев А. — 164
 Кох М. — 159
 Кочерина С. — 19
 Красовская С. — 369
 Крашенинников Н. — 312
 Кржижановский Г. — 463
 Кристева Ю. — 336–338, 344, 345
 Крлежа М. — 329, 335
 Крымов Д. — 3
 Крюков Ф. — 31
 Кудри Д. — 464
 Куйбышев В. — 491
 Кулешов Л. — 63
 Кулябко А. — 490, 491
 Куницын А. — 294
 Купченко И. — 420
 Курганов Е. — 41
 Кутелова П. — 421
 Кутузов М. — 183
 Кучерская М. — 263
 Кучкина О. — 168
 Кушнер Б. — 62
 Кюстин А., де — 329
 Кюхельбекер В. — 168, 171, 181, 190, 257, 292
 Кэрролл Л. — 259
 Лавочкина А. — 4
 Лавренев Б. — 439
 Лазарь Моисеевич, см. Каганович Л.
 Лакан Ж. — 129–132, 134, 136–138, 341
 Лаку-Лабарт Ф. — 345
 Лапкина М. — 370, 372, 373
 Ларокка Д. — 117
 Ласкина Н. — 89
 Ласунский О. — 397
 Лахути А. — 164
 Лебедева В. — 12, 13, 17
 Левидов М. — 62
 Ледащев А. — 495
 Ледогоров И. — 327

- Лейбниц Г.В. — 194
Ленин В. — 68, 70, 73, 243, 259, 262, 373, 389, 454, 598
Леонов Л. — 19, 25, 122, 137, 297, 358, 359, 613, 618
Лермонтов М. — 162, 331
Лесков Н. — 35, 58, 208, 232
Лессинг Г.Э. — 173
Либединский Ю. — 611
Лилина М. — 250
Литвин-Молотов Г. — 203, 443
Лихачев Д. — 437
Лихтмахер Л. — 169
Ломоносов М. — 308
Лонгин К. — 292
Лотман Ю. — 186
Лука, игумен (Головков) — 137
Лукас Дж. — 433
Лукач Г. — 337, 345, 623
Луков Л. — 146
Луначарский А. — 11, 165, 265, 270, 331, 373
Луппол И. — 164
Лутошкин А. — 631, 636, 637
Львов Н. — 71, 309, 312
Любимов Н. — 327
Любушкина М. — 117, 233, 281
Люксембург Р. — 289
- Магун А. — 339, 345
Макарова И. — 208
Макартур Ч. — 312
Макевич К. — 217
Малиновский В. — 295
Малларме С. — 346
Мальцева Т. — 102, 103
Мальгина Н. — 82
Малюченко Г. — 461, 462
Мамардашвили М. — 407
Мандельштам Н. — 281
Мандельштам О. — 216, 232
Мансуров Б. — 418
Мария Александровна, см. Платонова М.А.
Марков П. — 326
Маркс К. — 60, 61, 66, 262, 314, 345, 591
Марсель М. — 431, 436
Марфа, см. Лапкина М.
Маршак С. — 157
Матвеева И. — 271
Матвеева Н. — 95, 224, 232
Матфей (библ.) — 57
Махно Н. — 146
- Маяковский В. — 36, 61, 62, 65, 66, 70, 118, 273, 275, 312, 332, 359, 373, 439
Медведева-Томашевская И. — 623, 625
Меерсон О. — 143, 180, 186
Межлаук В. — 164
Мейерхольд Вс. — 252, 305, 308, 309, 613
Мерк А. — 85
Мехлис Л. — 615
Мизин С. — 57
Мизюков М. — 3, 189
Микитенко — 164
Микитенко И. — 312, 313, 318, 327
Микоян А. — 164
Микулик М. — 308
Милорадович М. — 169
Митракова Н. — 385, 397
Михайлов А. — 419
Михайлова Е. — 149
Михаэлс С. — 240
Михеев М. — 26, 260, 263, 429, 430
Молдавский Д. — 38
Молоствов П. — 293
Молотов В. — 156, 164
Мольер Ж.Б.П. — 462
Московская Д. — 67, 357, 362, 438, 442, 462, 463, 623
Моцарт В.А. — 172, 177, 188, 289, 402, 508
Мрозовская Т. — 461
Муратова К. — 57
Муратова Н. — 264
Мюллер А. — 16
- Набоков В. — 130, 138, 180, 247, 252–255, 258
Нагибин Ю. — 281
Назаров Ю. — 381, 383
Найман Э. — 135, 136, 138
Нанси Ж.-Л. — 338, 341, 345
Некрасов Н. — 71
Немирович-Данченко В. — 323
Немцов М. — 464, 539, 541
Никитин Н. — 312, 313, 316
Никифоров — 615–618
Николай I — 165
Никонова Т. — 58, 161
Никулин Л. — 20, 373
Ницше Ф. — 194, 344
Новиков А. — 33, 221
Новиков И. — 373
Новикова Т. — 85, 87, 88
Нонака С. — 129, 137

- О`Брайн — 624
 Овсянникова Т. — 431
 Олдингтон Р. — 148
 Олеша Ю. — 19, 20, 86, 130, 138, 312, 612
 Ольга Алексеевна, см. Кашкина О.
 Ольга Сергеевна, см. Пушкина О.
 Ольшевская Н. — 310
 Орджоникидзе С. — 164
 Оришин А. — 297
 Орлов — 164
 Ортега-и-Гассет Х. — 339
 Осборн Дж. — 338
 Островский А. — 66, 304, 336, 342
 Остроумова О. — 381, 383
- Павел, ап. — 186
 Пави П. — 240
 Павленко П. — 276, 512, 614, 618
 Павлов А. — 146
 Павлов И. — 489
 Павловец Т. — 103
 Падерина Е. — 438, 462
 Парамонов Б. — 168
 Парнок С. — 177
 Пархоменко А. — 146
 Пастернак Б. — 134, 138, 344
 Пастушенко Ю. — 234
 Паунд Э. — 328
 Переверзев В.
 Перцов В. — 462
 Петр I — 72, 166, 256, 258, 286, 470, 472–476, 481–483, 485–487
 Петров Е. — 389, 396
 Петров-Водкин К. — 56
 Петровский П. — 164
 Пешков А., см. Горький М.
 Пилецкий М. — 295
 Пильняк Б. — 7, 8, 10, 16, 17, 26–33, 35, 36, 58, 272, 276, 448, 449, 464, 512
 Пименов — 631
 Пинкевич А. — 448, 449
 Пиотровский А. — 323, 325, 462
 Пискунова А. — 58
 Пичул В. — 434
 Плавт — 334
 Платов М. — 150
 Платон — 353
 Платон, см. Платонов П.А.
 Платонов А.П. — 3, 4, 7, 8, 10, 12–14, 16–29, 31–36, 39–41, 50–59, 61–90, 92, 94, 95, 98–100, 103–105, 111, 112, 115–130, 132–153, 155–160, 164–170, 172, 174, 176–226, 229–252, 254–266, 268, 270–298, 300–310, 316, 321, 322, 326–329, 331–350, 352–354, 356–362, 365–370, 373–390, 392, 394–407, 409–421, 423–425, 427–443, 445–455, 460–464, 467–470, 489, 491, 495, 510, 512, 513, 520–522, 539–542, 576, 587, 588, 590, 591, 593, 597, 598, 600, 602, 608, 610–616, 618–639
 Платонов П.А. — 149, 624
 Платонов С. — 625
 Платонова М.А. — 13, 393, 394, 409, 441, 513, 613, 627
 Плахов А. — 436
 Погодин Н. — 312, 313, 316, 327, 462
 Подольский С. — 323–327
 Подорога В. — 344
 Пожарский — 164
 Позняков С. — 463
 Поливанов М. — 19
 Полок Г. — 435
 Полонский В. — 448, 449
 Полоцкий С. — 324
 Полтавцева Н. — 224, 336, 345
 Полуянов — 325
 Полякова Е. — 255
 Попов — 615, 616
 Попов А. — 594
 Потемкин Г. — 435, 469
 Поцелуев С. — 397
 Правдухин В. — 19
 Про А. — 431, 436
 Проскурина Е. — 232
 Пруст М. — 130, 138
 Пугачев Е. — 188
 Пудовкин В. — 377, 379
 Пушкин А. — 20, 64–66, 95, 141, 153, 160–189, 197, 227, 230, 256, 257, 260, 265, 283–297, 339, 340, 344, 388, 395, 624, 626, 627
 Пушкин В. — 95, 167, 181, 183, 189, 230, 256–258, 284, 287, 288, 294
 Пушкин С. — 293
 Пушкина О. — 168, 182, 189, 230, 283, 296
 Пушин И. — 178, 181, 188
- Рабле Ф. — 86, 87
 Равич Н. — 613
 Радищев А. — 624
 Раевский Н. — 293
 Разумовская — 615
 Райзман Ю. — 602, 604

- Рамм В. — 422
Растеряев С. — 71
Рафаилович В. — 325, 327
Рене А. — 433
Решетин С. — 539
Роженцева Е. — 123, 281, 349, 362, 469, 495, 576, 613
Розанов В. — 27, 64–66, 353, 362
Розовский М. — 3, 337
Романовы — 486
Ромм М. — 440
Рудин Н. — 18
Рузвельт Ф. — 277, 281
Рындин Е. — 312, 313, 322
Рысс Е. — 312
Рязанов Д. — 11
- Савельева М. — 263
Савельзон И. — 240
Сакко Н. — 58
Салтыков Г. — 470, 481, 483–485, 488
Салтыков-Щедрин М. — 52, 55, 462
Сальери А. — 172, 177, 188, 289, 508
Сартр Ж.П. — 338
Сахаров А. — 462
Сац И. — 396
Свительский В. — 17, 232, 385, 386, 396
Седельников Г. — 3
Сейфуллина Л. — 19
Селин Л.Ф. — 344, 345
Семенов С. — 20
Семенова С. — 117, 118, 121, 122, 328, 347
Семерчук В. — 455
Сенин В. — 636
Серафимович А. — 164, 373
Сервантес С.М. де — 271
Сергей Васильевич, см. Женовач С.
Сергей Львович, см. Пушкин С.
Симада Й. — 137
Симов В. — 250
Симонов К. — 143
Скафтымов А. — 386, 396
Скобелев В. — 35
Слетов П. — 271
Смелянский А. — 20, 25
Смирнов — 310
Смирнов А. — 490
Смирнова М. — 366
Спасский Н. — 539
Спилберг С. — 433
Спиридонова И. — 116, 138, 139
Сокуров А. — 418, 432–434
- Солженицын А. — 144
Соловов И. — 419, 421, 434, 435
Соловьев — 576
Соловьев В. — 117, 279
Соломон (библ.) — 53
Сотников Н. — 326
Ставропулу В. — 328
Ставский В. — 454
Сталин И. — 27, 32, 67, 68, 71, 72, 94, 135, 136, 156, 164, 217, 218, 249, 250, 261, 278, 288, 322, 330, 353, 355, 356, 358, 389, 395, 403, 436, 442, 450, 451, 454, 455, 513, 576, 580, 581, 584–586, 589, 610, 614, 617–619, 623
Станиславский К. — 250, 252, 323, 344, 461, 611
Стаханов А. — 388
Стейнбек Дж. — 344
Стецкий А. — 615
Стрелец Ф. — 600
Субоцкий Л. — 621
Суворов А. — 183
Суперанская А. — 233
Сурат И. — 168
Сурова Л. — 362, 539, 624
Сухово-Кобылин А. — 56
- Табакон О. — 3
Табидзе Т. — 164
Таиров — 252
Тальников Д. — 327, 612, 613, 615, 616, 618
Тарабукин — 62
Тарасенков А. — 297
Тарасов-Родионов А. — 440
Тарле Е. — 624
Твардовский А. — 166
Теребинский Н. — 490
Теренций — 334
Терехова М. — 383
Тимофеева — 444
Тихонов Н. — 164
Тоидзе И. — 141
Толстая Е., см. Толстая-Сегал Е.
Толстая-Сегал Е. — 27, 35, 65, 66, 105, 233
Толстой А.Н. — 276, 625
Толстой Л. — 161, 227, 305, 308
Томашевская З. — 623–625
Томашевский Б. — 623, 624
Трауберг Л. — 442
Третьяков С. — 439

- Троцкий Л. — 11
Трошкин П. — 613
Тун Н. — 180
Тургенев И. — 15
Туркин В. — 379, 389, 439
Тынянов Ю. — 27, 180, 185, 291–297, 403, 439
- Уатт Дж. — 594
Украинка Л. — 189
Ульянов, см. Ленин В.
Умрюхина Н. — 362, 449, 464, 489
Урай Я. — 137
Уреклян Г. — 495
Усевич В. — 441
Ухов — 36
- Фадеев А. — 419, 625, 626
Файко А. — 312
Фасмер М. — 150
Федоров Н. — 117, 118, 120, 121, 135, 279, 357
Фекла (св.) — 186
Фельдман В. — 495, 510, 511
Фельдман Д. — 495, 508–510
Филатов — 164
Филипенко О. — 256
Филиппов Г. — 208
Филиппов С. — 396
Филонов П. — 242
Фихте И.Г. — 175
Флетли Дж. — 345
Флин — 312
Фоменко Л. — 75, 78
Фрейд З. — 132, 137, 330, 345
Фрейдин — 615, 616
Фролов В. — 81, 82
Фурманов Д. — 19
Фуше Ж. — 276
- Хайдеггер М. — 54, 58, 328, 335
Харитонов А. — 120, 122, 133, 135–138
Хармс Д. — 130, 133, 186, 291
Хект Б. — 312
Хемингуэй Э. — 624–627, 638
Хлебников В. — 241–246
Ходасевич В. — 177, 252
Ходел Р. — 7, 270
Хохряков В. — 298
Хрущев Н. — 164, 436
Хрящева Н. — 224
- Цветаева М. — 163, 173, 175, 177
Цейтлин Б. — 388
Цейтлин Э. — 454, 521, 527–538
Циолковский К. — 118
Цявловский М. — 164
- Чаадаев П. — 167, 178, 180–184, 188, 189, 256, 287, 290, 293–296, 339
Чайковский П. — 20
Чандлер Р. — 216
Чапаев В. — 442, 454
Чаплин Ч. — 269, 341, 390
Человеков Ф., см. Платонов А.П.
Чепик Н. — 420, 435
Червякова Л. — 241
Черемухин М. — 455, 464
Чернышева Е. — 51, 58
Черчилль У. — 341
Чехов А. — 15, 18, 240, 249–252, 255, 258, 344, 637
Чирков Б. — 146
Чирков В. — 281
Чичеров И. — 325
Чкалов В. — 435
Чубарь В. — 164
Чужак Н. — 61, 66
Чуковский К. — 26, 256, 263
- Шабуров С. — 57
Шаликов П. — 294
Шапиро Р. — 313
Шарапова М. — 418
Шаргородская М. — 169
Шатин Ю. — 170, 176
Шатова И. — 103
Шашлова М. — 631, 632, 635
Шевченко Е. — 180, 186, 265, 270
Шекспир В. — 208, 217, 249
Шенгели Г. — 61, 62
Шепитько Л. — 418
Шергин Б. — 189
Шибаршин А. — 631, 636–638
Шиллер Ф. — 312
Шилова И. — 432, 436
Шимкевич М. — 312, 313, 317, 327
Шихматов (Ширинский-Шихматов) П. — 284, 294
Шкирятов М. — 164
Шкловский В. — 60, 62–66, 439, 463, 540, 541
Шнейдеров В. — 495, 508, 509
Шолохов М. — 31, 122, 137, 177, 191, 297, 447

- Шопенгауэр А. — 194, 208
Шостакович Д. — 219, 313, 453, 455
Шоу Б. — 261, 277
Шпенглер О. — 279, 345
Шток И. — 312, 313
Шуберт Ф. — 184
Шубина Е. — 438, 468
Шукшин В. — 401
Шульгин — 18
Шумяцкий Б. — 388
- Щедрин, см. Салтыков-Щедрин М.
Щербаков А. — 615
Щукин М. — 209
- Эйдельман Н. — 186
Эйдинова В. — 74, 78, 402, 417
Эйзенштейн С. — 61, 63, 66, 369–374, 378–
379, 440, 462, 469
Эйнштейн А. — 60, 194
Эйхенбаум Б. — 439
Элиаде М. — 161, 168
Энгельс Ф. — 324, 325, 395
Эпельбоин А. — 76–78
Эпштейн М. — 58
Эрдман Н. — 312
Эренбург И. — 439
Эсадзе Р. — 418
Эшпай А. — 380
- Юков К. — 463
- Яблоков Е. — 10, 14, 17, 18, 32, 35, 52, 58,
59, 130, 137, 208, 227, 233, 281, 390,
397
Языкова И. — 137
Якобсон Р. — 240
Янковский М. — 314, 327
Яновский Е. — 312, 313, 318, 319, 327
Яремич С. — 298, 308
Ярославский Е. — 489
Яусс Х. — 282
Яшин С. — 3
- Baltrušaitis J. — 137
- Freud S. — 137
- Hawthorne N. — 137
Hodel R. — 17
- Lacan J. — 137, 138
- Mörch A. — 88
- Nansy J. — 345
- Platonov A. — 17
- Sheridan A. — 137
- Strachey J. — 137

Содержание

| | |
|---|---|
| От редактора. <i>Н. Корниенко</i> | 3 |
|---|---|

І. ДРАМАТУРГИЯ Контекст. Поэтика. История текста

| | |
|---|-----|
| <i>Ходел Роберт</i> . «Дураки на периферии» — необычный Платонов | 7 |
| <i>Кочерина Светлана</i> . Пьеса «Дураки на периферии» как опыт автоинсценировки | 19 |
| <i>Михеев Михаил</i> . «Дураки на периферии»: Платонов / Пильняк — на сколько %? (Подход к теме взаимопроницаемости идиостилей) | 26 |
| <i>Бабкина Надежда</i> . Пьеса «Дураки на периферии» как развернутый анекдот | 37 |
| <i>Брагина Наталья</i> . «Козлиная песнь»: мифологические структуры в пьесе «Дураки на периферии» | 42 |
| <i>Чернышева Елена</i> . Эра милосердия, или Плачущие милиционеры (К семантике мотива мертвого ребенка в комедии «Дураки на периферии») | 51 |
| <i>Горская Анна</i> . «У нас вещей нету, а есть отношения...» (Об одной литературной аллюзии в пьесе «Дураки на периферии») | 60 |
| <i>Московская Дарья</i> . О значении природно-архитектурного ландшафта в платоновских ремарках (На материале киносценария «Турбинщики» и пьесы «Объявление о смерти») | 67 |
| <i>Белоусова Елена</i> . «Высокое напряжение»: опыт стилевого анализа пьесы | 74 |
| <i>Бобий Татьяна</i> . Литературный контекст образа Абраментова (Пьеса «Высокое напряжение») | 79 |
| <i>Мерк Аудун</i> . Пьеса «Шарманка»: тема разложения | 83 |
| <i>Ласкина Наталья</i> . Акты чтения в пьесах «Шарманка» и «Ноев ковчег» | 89 |
| <i>Анисова Анна</i> . От звука к смыслу: звукопись в пьесе «Шарманка» (Основные понятия, мотивы, символика названия) | 96 |
| <i>Богомолова Мария</i> . Ремарки и их функции в формировании авторской позиции (Пьеса «Шарманка») | 104 |
| <i>Ларокка Джузеппина</i> . Смерть и бессмертие в пьесах «14 Красных избушек» и «Голос отца» (О судьбе проекта Н. Федорова в творчестве А. Платонова 1930–1940 гг.) | 117 |
| <i>Роженцева Елена</i> . Из истории текста пьесы «14 Красных избушек» | 123 |
| <i>Нонака Сусуму</i> . Взгляд и голос: еще раз об «Уле» и «Голосе отца» | 129 |
| <i>Спирidonова Ирина</i> . «Вот он белый свет-то?» («Умолчания» и «оговорки» в пьесе «Без вести пропавший, или Избушка возле фронта») | 139 |
| <i>Колесникова Елена</i> . Опыт реконструкции замысла незавершенной пьесы «Взыскание погибших» | 151 |
| <i>Никонова Тамара</i> . Платоновский миф о Пушкине (Литературно-критические статьи 1930-х гг. и пьеса «Ученик Лицея») | 161 |

| | |
|---|-----|
| <i>Корниенко Светлана.</i> Жуковский и Пушкин в «Ученике Лицея» | 170 |
| <i>Дырдин Александр.</i> «Тайная музыка свободы» (Жанр и авторское сознание в пьесе «Ученик Лицея») | 178 |
| <i>Гах Марина.</i> Многозвучие жизни («Ученик Лицея»)..... | 187 |
| <i>Баршт. Константин.</i> Поэтическая грамматика А. Платонова в пьесе «Ноев ковчег»: парафраз, реминисценция и аллюзия | 191 |
| <i>Щукин Михаил.</i> «Ноев ковчег»: эсхатологическая поэтика и типология хронотопа | 209 |
| <i>Чандлер Роберт.</i> Толерантность: тяжелые камни и терпеливая кора | 216 |
| <i>Карасев Леонид.</i> «Предьдущего не считайте здоровым...» (Гоголь и Платонов: об одной параллели)..... | 220 |
| <i>Хрящева Нина.</i> Ситуация приезда иностранцев в драматургии А. Платонова: семантика и поэтика..... | 224 |
| <i>Пастушенко Юрий.</i> «Группа стоит среди пустого светлого мира». Художественные особенности паратекста в драмах А. Платонова..... | 234 |
| <i>Червякова Лариса.</i> Драматургия А. Платонова и В. Хлебникова: своеобразие поэтики..... | 241 |
| <i>Звоняцковский Владимир.</i> Платонов на плато (Архаика синкретизма в платоновской драматургии и «чеховское» в драмах А. Платонова и В. Набокова) | 247 |
| <i>Филенко Оксана.</i> Кит в Неве, или Монстры и курьезы драм А. Платонова | 256 |
| <i>Муратова Наталья.</i> Сверхфункциональный статус персонажа в драматургии А. Платонова (почтальон, странник, бродячий артист и др.) | 264 |
| <i>Матвеева Ирина.</i> Драматургический триптих А. Платонова..... | 271 |
| <i>Вьюгин Валерий.</i> «...Не отвергаются и не принимаются» (Пьеса «Ученик Лицея»)..... | 282 |
| <i>Хохряков Вадим.</i> Поэтика парадокса | 298 |
| <i>Дужина Наталья.</i> Театр 1930 г. и «Шарманка» | 309 |
| <i>Ставропулу Василика.</i> Европейские драматургические контексты в пьесах А. Платонова..... | 328 |
| <i>Полтавцева Наталья.</i> «Странный человек пришел...» (А. Островский): Другой в драматургии А. Платонова..... | 336 |
| <i>Семенова Светлана.</i> Платонов и его трагический гиньоль (Три драматургических шедевра начала 1930-х гг.) | 347 |

II. КИНОСЦЕНАРИИ

Контексты изучения и понимания

| | |
|--|-----|
| <i>Витович Божена.</i> «Песчаная учительница»: от рассказа к киносценарию..... | 365 |
| <i>Красовская Светлана.</i> Киносценарий «Машинист»: поэтика агитфильма? | 369 |
| <i>Коришунو Всеволод.</i> Экранизация: проникновение в прозу или преодоление прозы? («Старый механик» А. Платонова и «Сын» А. Горновского)..... | 380 |
| <i>Алейников Олег.</i> Сценарий «Отец» и его место в истории творческих исканий писателя (По материалам авторизованной машинописи, хранившейся у П. Климентова)..... | 385 |
| <i>Казаркин Александр.</i> Опыт кинорассказа: «Солдат-труженик, или После войны»..... | 398 |
| <i>Эйдинова Виола.</i> Бесстрашие стиля А. Платонова («Солдат-труженик, или После войны») | 402 |
| <i>Шарапова Марина.</i> Киноверсии рассказа «Возвращение» | 418 |

| | |
|--|-----|
| <i>Клементьева Александра</i> . «Семья Иванова». Эволюция замысла: от сценария к рассказу..... | 423 |
| <i>Овсянникова Татьяна</i> . Парадигма исторической реальности в экранизациях прозы А. Платонова | 431 |
| <i>Корниенко Наталья</i> . Драматургическое и киносценарное наследие А. Платонова: проблемы эдиции, текстологии и комментирования..... | 437 |

III. АРХИВ

| | |
|---|-----|
| <i>Условные обозначения</i> | 467 |
| Платонов А. Епифанские шлюзы. Публикация <i>Е. Рожнецевой</i> | 469 |
| Платонов А. [Пьеса без названия]. Статья и публикация <i>Н. Умрюхиной</i> | 489 |
| Незаконченный сценарий из туркменской жизни. Публикация <i>Е. Рожнецевой</i> | 495 |
| Платонов А. Герой нашего времени. Публикация <i>Н. Корниенко</i> | 512 |
| Платонов А. Станция Красный Перегон. Статья и публикация <i>Н. Дужиной</i> | 521 |
| Платонов А. Любино Поле. Статья и публикация <i>Л. Суровой</i> | 539 |
| Платонов А. Настоящее и будущее. Публикация <i>Е. Рожнецевой</i> | 576 |
| Заявки А. Платонова на киносценарии и пьесы. Публикация <i>Е. Антоновой</i> | 587 |
| Борьба за постановку пьесы «Высокое напряжение». Документы 1932 г. Статья и публикация <i>Н. Корниенко</i> | 610 |
| О командировке А. Платонова 1946 г. Публикация <i>Н. Корниенко</i> | 621 |
| Андрей Платонов в воспоминаниях Зои Борисовны Томашевской. Статья и публикация <i>Д. Московской</i> | 623 |
| <i>Женовач Сергей</i> . Андрей Платонов в «Студии театрального искусства» | 628 |
| Встреча с Андреем Платоновым. Подготовлено <i>Е. Антоновой</i> и <i>А. Арефьевой</i> | 631 |
| <i>Именной указатель</i> | 640 |

Научное издание

**«СТРАНА ФИЛОСОФОВ» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА:
ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА**

ВЫПУСК 7

Ответственный редактор
Н.В. Корниенко

Технический редактор Лавочкина А.В.
Корректор Федосеева Л.Н.

Подписано в печать 10.10.2011. Формат 70×100¹/₁₆. Гарнитура Таймс
Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 52,89 + 2 вкл. Тираж 800 экз. Заказ 4154

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а

тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 978-5-9208-0398-6



9 785920 803986

