

УДК 82.161.1

Е. Н. Проскурина

Новосибирск, Россия

ТЕЗАУРУС СМЕРТИ В ПРОЗЕ А. ПЛАТОНОВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1920-Х – КОНЦА 1930-Х ГОДОВ

Анализируется мортальный словарь А. Платонова, репрезентирующий философскую картину мира писателя, на материале прозы второй половины 1920-х – конца 1930-х гг. Показана неоднородность смертельного пространства, в котором выделяется два взаимопересекающихся мира: естественный и рукотворный. Смерть в естественном мире знаменует его падшее состояние, но вместе с тем вписывается в земную картину мира, тогда как событие смерти в рукотворном мире выпадает из природного ритма, приобретая насильственные характеристики. Этот мир словно распят между жизнью и смертью, что определяет трудности при составлении тезауруса смерти Платонова.

Ключевые слова: проза А. Платонова, философская картина мира, тезаурус смерти.

Несмотря на то что мотивы смерти буквально «прошивают» зрелую прозу А. Платонова, в ней нет единого мортального пространства. Внутри художественного континуума писателя сосуществуют два мира, находящиеся в динамических взаимоотношениях: естественный мир и мир рукотворный. Природный мир, в котором начинает разворачиваться сюжет платоновских произведений, предельно насыщен смертью. Но смертность является в данном случае эмблемой онтологической падшести мира. Тем самым событие смерти приобретает оправданность в качестве одного из ключевых свойств несовершенства, «ветхости» земного бытия, утратившего свое изначальное бессмертие. В нем стихийные катаклизмы, такие как жара, засуха, становятся маркерами сбившегося космического такта и, как следствие, главными причинами смерти. Но вместе с тем они вписаны в земной природный ритм, что чутко ощущают герои Платонова, относящиеся к типу естественного человека, «природного дурака». Таковы Фома Пухов в «Сокровенном человеке», епифановские бабы в «Епифанских шлюзах», заранее знавшие о невыполнимости «иноземной затеи», тетка Марья в «Чевенгуре», «рожавшая двадцать лет ежегодно, за вычетом тех лет, которые наступали перед засухой» [1, с. 39], Бобль из того же романа, чья смерть из-за съеденной ящерицы только на первый взгляд кажется абсурдной. Ее причина кроется в библейском запрете есть пре-

Проскурина Елена Николаевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения ИФЛ СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, proskurina_elena@mail.ru)

ISSN 2410-7883 Сюжетология и сюжетография. 2015. № 2. С. 118–137.

© Е. Н. Проскурина, 2015

смыкающихся (Левит 11: 20), память о чем хранит подсознание героя, живущего «чувством доверчивого уважения» к «сокрушающим всеобщим тайнам» мира [1, с. 26]. К тому же типу принадлежат жители деревни в «Котловане», воспринимающие вступление в колхоз как нарушение естественного круга жизни и потому прощающиеся друг с другом, словно перед смертью, а также маленькая Настя, чувствующая разрушение мирового порядка как исчезновение времен года, и др.

Смерть в естественном мире окрашена у Платонова в элегические тона, о чем свидетельствуют мотивы забытого / пустынного кладбища («Чевенгур», «Счастливая Москва»), похорон старух в подвенечных нарядах («Ямская слобода»), выкапывания мертвеца («Ямская слобода», «Чевенгур»), тоски по мертвым. Хотя последний мотив имеет лейтмотивный характер, выполняя универсализирующую функцию в прозе Платонова. Близкое значение имеет для всего творчества писателя мотив сиротства: с одной стороны, оно служит маркером несовершенства природного мира, с другой – является знаком жестокости борьбы за новый мир, оставляющей сиротами детей революции.

Показательно, что такой «фирменный» платоновский сюжетный мотив, как смерть ребенка, встроенный в границы естественного мира, не служит эмблемой приговора этому миру, в отличие от смерти в рукотворной реальности, а чаще всего наделяется семантикой случайной смерти, как, например, смерть в пожаре дочери Спиридона Матвееча или смерть младенца, которого нечаянно приспала мать, в повести «Ямская слобода». В раннем рассказе «Чульдик и Епишка» гибнут в пожаре Епишка и его маленькая дочь. Там сходная ситуация также окрашена в краски случайной смерти: хата Епишки «заялась полымем от соседнего плетня» [2, с. 63].

На поэтологическом уровне обращает на себя внимание то, что изображение смерти героев в естественном мире лишено у Платонова черт поэтики абсурда, в отличие от множества смертей в мире, искаженном человеческим своеволием. Именно в нем событие смерти выпадает из природного ритма, приобретая характеристики насильственной смерти. Сюда относятся не только убийства на войне или уничтожение классовых врагов, но и множество несвоевременных смертей: самоубийств либо исчезновений, вызванных разочарованием героев в новом миропорядке. Самым ярким примером несвоевременной смерти, носящей у Платонова характер сквозного мотива, служит смерть ребенка.

Сюжет «восстания на вселенную», наиболее активный в раннем творчестве Платонова, к середине 1920-х гг. реализуется в мотивах угасания, смерти природы, изображаемой в погребальной символикe: загробный свет лампы в первый день коммунизма в «Чевенгуре»; «заря, похожая на свет погребения» в «Котловане»; не светящее колхозное солнце в повести «Впрок» и мн. др. Особо обращает на себя внимание внеэтичность насильственной смерти в платоновском художественном мире. Уничтожение / убийство – не более чем механический жест, функционально направленный на очищение строящегося мира от «чуждых элементов» / «остаточной сволочи» / «дыхания пережитка». К этим «отжившим» категориям некоторые герои Платонова относят и самих себя. Это хуторские бабы в «Чевенгуре», приготовившиеся к смерти, Жачев в «Котловане», убежденный, что в коммунизме ему не место, и намеревающийся уйти после постройки общепролетарского дома, жители деревни, не желающие вступать в колхоз и укладывающиеся в гробы, чтобы «умереть заранее» и др.

Таким образом, тезаурус смерти Платонова разделяется на два основных корпуса, находящихся в отношениях взаимопересечения: *смерть как закон земного мира* и *смерть как нарушение естественного миропорядка*, приводящего к онтологической инверсии: смерти самой жизни. Наибольшую разработку сюжет-

но-мотивный комплекс второго смертного корпуса получает в прозе середины 1920-х – начала 1930-х гг. С середины 1930-х гг. Платонов вновь возвращается к традиционному изображению смерти, о чем свидетельствуют такие его рассказы, как «Глиняный дом в уездном саду», «Третий сын», «Семен», «Июльская гроза» и др. Именно второй корпус наиболее трудно поддается структуризации, поскольку платоновский художественный мир, подвергнутый демиургическому переустройству, находится словно в некоем переходном состоянии, в нулевой фазе космогонического процесса, точке слияния «альфы и омеги», символизирующей завершение старого и начало нового цикла миротворения. Так писателем художественно репрезентируется революционная эпоха смены исторических вех. Но если его современниками при осмыслении происходящих в стране глобальных перемен акцентировался момент начала ее вступления в новый социально-исторический эон, то в творчестве Платонова два крайних полюса космологии – начало и конец, синонимичные категориям жизни и смерти, – выступают сторонами напряженного онтологического поединка, в процессе которого рождение бытийно полноценного мира предстает лишь гипотетической возможностью, которую автору не удалось убедительно реализовать в своей прозе. «...устало длилось терпение на свете, точно все живущее находилось где-то посредине времени и своего движения: начало его всеми забыто и конец неизвестен, осталось лишь направленье во все стороны» [3, с. 63], – подведет он невеселый итог в «Котловане». Мотив предчувствия апокалипсиса, сквозной в ранних произведениях Платонова и насыщенный оптимистическим пафосом преображения мира, в зрелом творчестве трансформируется в мотив наступившего апокалипсиса. Монохромность, отсутствие ярких красок в цветовой палитре платоновской художественной реальности становится символом тотального беспросветного существования. Тем самым рождается ощущение, что все происходящее совершается в царстве смерти, а разница между персонажами лишь в том, что «одни находятся в начале этого процесса, другие приближаются к финалу, а третьи – мертвецы» [4, с. 234]. По мнению С. Никольского, автора приведенной цитаты, Платонов не указывает, «когда именно и с чего началось это царство. Но он ясно дает понять: его конца как Второго пришествия и воскресения мертвых, определенно нет» [4, с. 234]. К данному утверждению исследователя необходимо сделать существенную поправку: ощущение тотальности смерти характерно для художественного мира в зрелой прозе писателя, тогда как в раннем творчестве доминантными являются мотивы живой вселенной, красоты первозданного мира, его непостижимого великолепия: «Был глубокий вечер и звезды. От звезд земля казалась голубой. Звезды стояли. Игнат Чагов шел один в поле <...>. Он не мог видеть равнодушно всю эту нестерпимую, рыдающую красоту мира» [2, с. 176] («В звездной пустыне»); «Если мир такой, какой он несть, это хорошо. И мы живем и радуемся, потому что душа человека всегда жених, ищущий свою невесту. Наша жизнь – всегда влюбленность, высокий пламенный цвет, которому мало влаги во всей вселенной» [2, с. 174] («Поэма мысли»); «Раз мы стояли... в поле ранним летним утром. На востоке в нежном невыразимом свете горела одна пышная последняя голубая звезда... Это был час полета облаков и тихого света. Я узнал тогда, что полная тишина есть вселенская музыка, и слушать ее можно без конца, и позабыть жить. Мы стояли почти очарованные и почти плакали от восторга... Мы тогда поняли, как много неземного на земле, как в нашу тяжелую вселенную врезаются другие, неведомые, чуждые и легкие, как свет и дыхание, миры» [2, с. 190] («Невозможное»). Парадокс же состоит в том, что именно на этот мир «восстают» герои Платонова, мучимые его непознаваемостью, непостижимостью его красоты, которую, с их точки зрения, «надо или уничтожить, или с ней слиться» [2, с. 176] («В звездной пустыне»). Слияние с миром в наивном сознании персонажей оказывается

гораздо более сложной задачей, чем уничтожение и создание на его месте новой вселенной – «человеческой обители», т. е. места, более адаптированного к человеческому образу жизни, из которого устранено «невозможное», где нет тайн и загадок. Все дальнейшее творчество писателя показывает утопичность умозрительного проекта его героев-демиургов.

Но и для однозначного прочтения сюжетики смерти у зрелого Платонова также недостает полноты аргументов. Прежде всего этому противоречит уникальный авторский стиль, с его сквозной амбивалентностью, где каждый элемент включает в свое семантическое поле противоположное значение. Таковы мотивные образы дома-могилы; пустого / свободного сердца, замершей души, ямы-утробы, погребели-спасения и др., символизирующие идею смерти-воскресения, что заряжает весь платоновский Текст возрождающим началом. Однако почувствовать эту интенцию можно лишь при внимательном анализе его семантической структуры, поскольку она скрыта в самых потаенных уровнях подтекста, не выступая за границы внутреннего сюжета. Одним из наиболее глубоких символических маркеров смерти-воскресения является в платоновской онтологической поэтике многократная аллюзия на библейский образ «костей сухих» из книги пророка Иезекииля. Так, например, мерцание этого образа возникает в изображении не живых – не мертвых персонажей «Котлована»: «Внутри сарая спали на спине семнадцать или двадцать человек и полупотушенная лампа освещала бессознательные человеческие лица. Все спящие были худы, как умершие, тесное место меж кожей и костями у каждого было занято жилами, и по толщине жил было видно, как много крови они должны пропускать во время напряжения труда. Ситец рубаш с точностью передавал медленную освежающую работу сердца – оно билось вблизи, во тьме опустошенного тела каждого уснувшего» [3, с. 27]; «Чиклин спешно ломал вековой грунт... Сердце его привычно билось, терпеливая спина истощалась потом, никакого предохраняющего сала у Чиклина под кожей не было – его старые жилы и внутренности близко подходили наружу, он ощущал окружающее без расчета и сознания, но с точностью» [3, с. 29], а также в сцене пляски колхоза, напоминающей пляску смерти: «Активист выставил на крыльцо Оргдома рупор радио, и оттуда звучал марш великого похода, а весь колхоз, вместе с окрестными пешими гостями, радостно топтался на месте. <...> Елисей, когда сменилась музыка, вышел на среднее место, вдарил подошвой и затанцевал по земле, ничуть при этом не сгибаясь и не моргая белыми глазами; он ходил как стержень – один среди стоячих, – четко работая костями и туловищем. <...> Давно живущие на свете люди – и те струнулись и топтались, не помня себя» [3, с. 95]. Аллюзии на тот же мотив ранее возникают в одном из эпизодов «Чевенгура» – в изображении «прочих»: «На склоне кургана лежал народ и грел кости на первом солнышке, и люди были подобны черным ветхим костям из рассыпавшегося скелета чьей-то огромной и погибшей жизни» [1, с. 276]. Неоднократно он будет варьироваться в повести «Джан» при описании народа, в котором еле теплится жизнь. Ср. в Книге Иезекииля: «...произошел шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею. И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху, а духа не было в них» (Иез. 37: 7–8). Однако в Библии «кости сухие» являются первоэлементом жизни, зарождающейся в них под воздействием Духа: «Была на мне рука Господа, и Господь вывел меня духом, и поставил меня среди поля, и оно было полно костей, – И обвел меня кругом около них, и вот весьма много их на поверхности поля, и вот они весьма сухи. И сказал мне: сын человеческий! Оживут ли кости сии? Я сказал: Господи Боже! Ты знаешь это. И сказал мне: изреки пророчество на кости сии и скажи им: “кости сухие! Слушайте слово Господне!” Так говорит Господь Бог костям сим: вот Я введу дух в вас, и оживете. И обложу вас жилами и выращу на вас

плоть, и покрою вас кожей и введу в вас дух, – и оживете, и узнаете, что Я – Господь» (Иез. 37: 1–6). Схожая с библейской семантика кости как первоэлемента воскресения возникает в эпизоде «Котлована», где больная Настя просит Чиклина принести ей материнские кости:

«– Неси мне мамины кости! Хочу их!

Чиклин... пошел за костями в убежище на кафельном заводе; ведь едва ли кто унес оттуда мертвую женщину. <...> Чиклину долго пришлось отнимать камни от дверного входа, который он сам заваливал для сохранности покойной... сначала он коснулся ее волос, таких же свежих, как и при жизни, потом потрогал весь скелет до ступней, – она вся была еще цела, только самое тело исчезло и вся влага высохла. Унести скелет целиком было трудно, тем более что скрепляющие хрящи давно завяли; поэтому Чиклину пришлось разломать весь скелет на отдельные кости и сложить их, как в мешок, в свою рубашку. <...> Настя сильно обрадовалась материнским костям; она их по очереди прижимала к себе, целовала, вытирала тряпочкой и складывала в порядок на земляном полу. <...> Иногда вдруг наставляла тишина, только слышно было, как Настя шевелила мертвые кости <...>

– ...Чиклин, положи мне ближе мамины кости, я их обниму и начну спать. Мне так скучно стало сейчас!

Чиклин сложил кости к Настиному животу, укрыл ее потеплее двумя пиджаками...» [3, с. 112–113].

Описание материнских останков и их сбережения напоминает истории обнаружения и схоронения мощей святых, где важна сохранность не столько тела целиком, но именно костей. «Быстрое разрушение плоти при сохранении костей считается признаком святости, например, на Св. Горе Афон» (см.: [3, с. 162]). В духовной традиции, и не только христианских народов, «кость символизирует первичный корень животной жизни, матрицу, из которой постоянно обновляется плоть. Животные и люди возрождаются начиная именно с костей, они остаются некоторое время в плотском состоянии, а когда умирают, их жизнь редуцируется до сущности, сконцентрированной в скелете, из которого они возрождаются вновь в соответствии с непрерывающимся циклом, который представляет собой вечный возврат. И лишь течение времени разбивает и разделяет на промежутки плотского бытия вечную сущность, представленную квинтэссенцией жизни, сконцентрированной в костях» [5, с. 92].

Вместе с тем в сцене «обретения» костей Юлии есть ряд элементов, аллюзивно направленных на евангельский эпизод захоронения – воскресения Христа: поход Чиклина «в убежище на кафельном заводе» с мыслью, что «едва ли кто унес оттуда мертвую женщину»; заваливание дверного входа камнями «для сохранности покойной», которые герой по возвращении долго отнимает от прохода; исчезновение тела («она вся была цела, только самое тело исчезло»).

После «Котлована» возрождающая модальность мотива «костей сухих» проявится в «Счастливой Москве» – в видении героини, встроенном в больничный эпизод, где ей ампутируют раздавленную ногу: «она бежала по улице, где жили животные и люди, – животные отрывали от нее куски тела и съедали их, люди впивались и задерживали, но она бежала от них далее... туловище ее ежеминутно уменьшалось... наконец остались торчащие кости, – тогда и эти кости начали обламывать попутные дети, но Москва, чувствуя себя худой и все более уменьшающейся, терпеливо убегала дальше... лишь бы уцелеть, хотя бы в виде ничтожного существа из нескольких сухих костей... Она упала на жесткие камни, и все, кто рвал и ел ее в бегстве, навалились на нее тяжестью» [6, с. 76]. Библейский мотив введен в текстовый фрагмент романа через изменение порядка слов с инверсированного («кости сухие») на прямой («сухих костей»), что служит способом сокрытия претекста. Однако в намерении героини «уцелеть хотя бы в виде

ничтожного существа из нескольких сухих костей» актуализируется архетипичное значение кости как зародыша жизни.

Мотивный образ «костей сухих» – одно из наиболее показательных свидетельств того, что сама поэтика платоновского языка имеет глубинную соотнесенность со Священным Писанием, мифом, мистериальными по самой своей природе, что не могло не отразиться на семантике образной системы, на смыслообразовании прозы писателя, о чем нам уже приходилось вести речь в связи с повестью «Котлован»¹.

Покажем сложную динамику взаимоотношений мотивов смерти и воскресения на примере одного из эпизодов написанной после «Котлована» бедняцкой хроники «Впрок» (1931). Начинается произведение с вагонной беседы между героем-путешественником и красноармейцем. Узнав, что герой-повествователь по специальности электротехник, красноармеец просит его выйти вместе с ним из вагона и пойти помочь зажечь солнце над колхозом «Доброе начало», так как над ним «солнце не горит» [8, с. 287]. В процессе беседы выясняется, что речь идет о рукотворном «электросолнце» – жестианом устройстве, бывшем, «судя по форме, рефлектором; причем оно было поставлено так, что должно направлять лучи неизвестного источника света целиком в сторону колхоза» [8, с. 291] с целью «покрытия темного и пасмурного дефицита небесного светила» [8, с. 293]². Я-повествователь, проверяя все части колхозного солнца, не нашел неисправностей ни в проводах, ни в расположенной в амбаре динамо-машине, однако при включении «солнце действительно не загорелось» [8, с. 292]. Позднее оказалось, что истлела изоляция на проводах за диском и перегорели предохранители. По совету «какого-то середняка» было решено поставить «на жечь какие-либо сосуды с водой <...> если на рефлекторе устроить водяную рубашку, то жечь будет холодить провода, кроме того, каждый час можно получать по ведру кипятку» [8, с. 295]. Дожидаясь весь день возгорания электросолнца, но так и не дождавшись, герой-повествователь уходит из колхоза, надеясь все-таки «увидеть его с какого-нибудь придорожного дерева из ночной тьмы» [8, с. 299]. Отойдя несколько верст, он «встретил подходящее дерево и залез на него в ожидании. Половина района была подвергнута моему наблюдению в ту начинающуюся весеннюю ночь», – повествует он. – «В далеких колхозах горели огни. <...> Я нашел место, где было расположено “Доброе начало”, но там горело всего огня два» [8, с. 300]. Утомившись от долгого и бесплодного ожидания, герой засыпает и падает с дерева. Проснувшись от падения, он видит рядом с собой незнакомого человека, отстранившегося от дерева, давая герою «свободное место падать» [8, с. 300]. С ним он продолжает свой путь «по дороге, ведущей дальше от “Доброго начала”» [8, с. 300]. Иногда он оглядывается в надежде увидеть свет от колхозного солнца, но все напрасно. Уже уйдя далеко и «переваливая за горизонт», путники «заметили по бледному свету на земле, что сзади... взошла луна» [8, с. 301]. Оглянувшись, они видят «среди дальнего мрака слабое круглое светило, все же боровшее сплошную тьму» [8, с. 301]. «Это солнце зажгли в колхозе!» – говорит я-повествователь. В ответ его спутник безразлично отвечает: «Да, возможно... Для луны – для последователя солнца – это слишком неважный огонь» [8, с. 301]. На этом эпизод с рукотворным солнцем завершается. Но даже при открытости вопроса, зажглось ли оно над колхозной тьмой, в последней реплике кроется намек на то, что его свет настолько слаб, что не соотносим не только с естествен-

¹ Подробнее об этом см.: [7].

² Тот же мотив «не работающего» солнца ранее возникает в «Чевенгуре»: «В горадо более раннее время своей жизни... Чепурный видел... это самое прохладное солнце, не работающее для степного многолюдства» [1, с. 278].

ным солнцем, но и с луной. Сделанное попутное замечание по сути становится приговором демиургизму героев повести.

Недостаточность естественного небесного света и тепла в платоновской онтологической поэтике является знаком «ветхости» природного мира, что пытаются исправить жители колхоза с символическим названием «Доброе начало», зажигая над ним искусственное солнце. Однако фраза красноармейца «у нас там солнце не горит» приобретает смысл локального апокалипсиса, который поддерживается в завершающей части сцены: при отходе от «Доброго начала» герой-путешественник замечает, что в других колхозах горели огни, тогда как в «Добром начале» – только два таких огня. Хотя герой до последнего сохраняет надежду на то, что увидит зажегшийся свет над колхозом «из ночной тьмы». Данная часть эпизода окрашена автором в евангельские тона ожидания благой вести, что актуализирует миротворительную модальность социалистического строительства. Герой, отойдя за десять верст от «Доброго начала», забирается на дерево в надежде увидеть свет нового солнца, подобно евангельскому Закхею, влезшему на дерево в желании увидеть Христа. Однако в отличие от евангельского героя, надежда которого сбылась, герой Платонова так и не дожидается света из «Доброго начала». Под деревом же, на котором он засыпает от долгого ожидания, неожиданно возникает незнакомец, не только не поддерживавший его при падении, но отстранившийся от дерева, давая ему «свободное место падать». Иначе говоря, вместо спасителя спутником героя-путешественника в дальнейшем оказывается персонаж, по своей функции соотносящийся с дьяволом, ибо мотив падения в окружении сигнальных элементов, восходящих к евангельской топике, приобретает метафизическое звучание. В дальнейшем оказывается, что он послан для борьбы с «левачеством», которое представляется ему «неглавной опасностью», тогда как ему больше по душе «сокрушающие» действия: «сшибить правых и левых, чтобы у здешнего кулачества не осталось ни души, ни ума!» [8, с. 301]. Возникающая в этом признании аллюзия на евангельский тезис «не мир, но меч», изреченный устами Христа, оказывается мнимой, поскольку смысл признания Спасителя «Не думайте, что Я пришел принести мир на землю; не мир пришел Я принести, но меч...» (Мф. 10: 34) относится к духовной сфере³. В словах же спутника платоновского героя звучит человекоубийственная агрессия⁴, направленная на физическое уничтожение классового противника. Атмосфера беседы двух персонажей, происходящей в сплошной тьме, через которую пытается пробиться слабый свет – не то луны, не то колхозного солнца, усиливает инверсивные интенции всего эпизода. Хотя в самой открытости вопроса о природе этого света мерцает слабая надежда на торжество жизни в «Добром начале», несмотря на доминирование поэтических репрезентантов смерти.

В целом в прозе Платонова наступление стадии возрождения отнесено в затекстовое пространство, ибо сроки светлой эпохи воскресения мира автору неизвестны. Отсюда ощущение безвыходного трагизма его произведений, тотальности господства смерти в его художественной реальности, отражающей состояние со-

³ В комментариях святителя Николая Сербского предложено такое прочтение слов Христа: «Не для того пришел Я, чтобы примирить истину с ложью, мудрость с глупостью, добро со злом, правду с насилием, скотство с человечностью, невинность с развратом, Бога с мамоной; нет, Я принес меч, чтобы рассечь и отделить одно от другого, чтобы не было смешения». См.: *Николай Сербский, Святитель. Кузнецу Константину о значении Христовых слов: «Не мир пришел Я принести, но меч»*. URL: <http://www.pravklin.ru/publ/8-1-0-411> (дата обращения 29.05.2015).

⁴ Именованье дьявола «человекоубийцей» дано в одной из бесед Христа с иудеями: «Ваш отец диавол; и вы хотите исполнять похоти отца вашего. Он был человекоубийцей от начала и не устоял в истине, ибо нет в нем истины» (Ин. 7: 44).

циалистического мира во временной точке *здесь и сейчас*. Иначе говоря, в творческой перспективе мысль Платонова все дальше движется по пути разочарования в его юношеской вере в социализм как реализованную утопию, наступление «царства сознания» и благоденствия, осуществление того «невозможного», что в раннем творчестве символизировало абсолютное бытие. В этом отношении особое значение приобретает для писателя проблема смерти и свободы. Часто смерть ассоциируется у героев Платонова с освобождением, тогда как жизнь представляется тяжелой необходимостью. Наиболее яркое подтверждение этого положения содержится в повествовательной речи рассказа «Третий сын»: «мать не вытерпела жить долго» [9, с. 359]. Не столь отчетливо тот же мотив жизни-необходимости звучит в рассказе «Фро»: «Фрося пробудилась; еще светло на свете, надо было вставать жить» [9, с. 416]. Сопутствующим ему оказывается мотив сна-смерти. В самом строении фразы скрыта интонация сожаления по поводу выхода из сна в жизнь. Смерть же становится для героев Платонова тем порогом, за которым человеку открывается путь в другую жизнь, в бессмертие. Этим путем решается пойти отец Саши Дванова «в любопытстве смерти» с надеждой узнать, «что там есть». Именно смерть оказывается единственным способом реализации того «невозможного» абсолютного бытия, статус которого не оправдал социализм. «Смерть существовала», – горько заметит Сарториус в «Счастливой Москве», сюжетное время которой соотносится с периодом «построения социализма в отдельно взятой стране»: серединой 1930-х гг. Уход в смерть-свободу предпринимает, например, Саша Дванов в финале «Чевенгура». Но наряду с надеждой в платоновских текстах звучит и мотив сомнения в посмертной свободе. Так, смерть как теснота представляется герою «Чевенгура» Захару Павловичу, отговаривающему отца Саши от ухода в озеро: «Нет там ничего особого: так, что-нибудь тесное» [1, с. 28]. Желание героя «Счастливой Москвы» Комягина пройти «путем покойника» также мало связано с представлением о свободе и бессмертии. Его главная цель – исчезнуть из этой жизни.

Наиболее рельефно двойственное отношение Платонова к бессмертию выражено в его экфрасисе на тему гравюры Фламариона в повести «Джан»: «Картина изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо – близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность того времени, и загляделся туда. И он настолько долго глядел в неизвестное, чуждое пространство, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же вид, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и наверно умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет – по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, – голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли» [9, с. 117–118].

В словесном описании картины, висящей в доме героини повести Веры, Платонов выразил собственное ироническое отношение к своим юношеским надеждам и надеждам своего поколения на проникновение в тайну жизни и бессмертия. Первая часть диптиха варьирует сюжет гравюры Фламариона, на которой человек в средневековой одежде и с посохом пилигрима, прорывая земной покров, разглядывает устройство Вселенной. О том, что на стене в доме Веры висит не копия гравюры, а ее вольное варьирование, свидетельствует разность поз человека, заглядывающего за грань небесной сферы, на гравюре и на картине. В первом случае человек изображен распростертым на земле, словно павшим ниц перед грандиозностью Творения. В профильном выражении лица видно потрясение и замороженность представшим вселенским ландшафтом. Кроме головы, по ту сторону покрова изображена также его рука, поднятая вверх, в чем прочитывается

знак удивления и хвалы-славения Творцу (ср. возглас «Слава Тебе, Показавшему нам Свет!» на Всенощном Богослужении). На картине в доме Веры изображен «большой человек», вставший на землю и пробивший отверстие в небесном куполе. В словосочетании «встал и пробил» слышен волевой, императивный посыл действий «большого человека» в его насильственном желании проникнуть в тайну Вселенной. Причем ни об облике, ни об одежде его речи не идет. Первая часть диптиха, таким образом, символизирует «мечту» претворения в реальность нового мифа о сверхчеловеке. Именно этой мечте посвящены ранние утопические фантазии Платонова, в которых герои стремятся в космическую бесконечность, как «сатана мысли» Вогулов или герой «Лунных изысканий» Крейцкопф, надеются проложить «эфирный тракт», как герои одноименной повести Фаддей Попов, отец и сын Кирпичниковы. Однако ни один из проектов названных персонажей не был до конца реализован. Мнимость успеха при насильственном проникновении в тайны мира символически выражена на второй части диптиха, зеркально противопоставленной первой. Номинирование неизвестного пространства, в которое стремится попасть герой картины, как «чуждого» обозначает не только пересечение границы миров, но и невозможность адаптировать сознанием «тот свет» даже после снятия покрова. Сакральный смысл не только не открывается «большому человеку», но профанируется: небесный купол становится похожим на жестяной таз, по которому скатывается «голова искателя новой бесконечности». В итоге у него отмирает не только тело, «оставшееся ниже обычного неба», и о котором он забыл, но и голова, оставшаяся без тела.

Таким образом, специфическое восприятие смерти становится маркером особого отношения Платонова к жизни, определяя тем самым своеобразие всего его творчества⁵. Можно согласиться с точкой зрения С. Ведрухина о том, что Платонов подает диалогично то знание, которым обладает. Отдельные его составляющие «не имеют твердой формы... а поскольку смыслы элементов увязаны – все целое становится зыблемым и тревожным. Его окончательное уяснение не затруднено, а просто устранено, заменено погружением в разверстость» [11, с. 188]. Еще раз отметим, что отсутствие аксиологической окончательности характерно для художественной философии Платонова, ограниченной периодом середины 1920-х – середины 1930-х гг. В произведениях этого времени можно отследить определенную тенденцию, оправдывающую ту исследовательскую позицию, в которой доминантное значение в картине мира писателя отводится не жизни, а смерти. Функция пуанта принадлежит здесь роману «Счастливая Москва».

В контексте нашей проблемы особое значение приобретает финальная часть романа: поход Сарториуса на Крестовский рынок: «Крестовский рынок был полон торгующих нищих и тайных буржуев, в сухих страстях и в риске отчаяния добывающих свой хлеб. Нечистый воздух стоял над многолюдным собранием стоячих и бормочущих людей, – иные из них предлагали скудные товары, прижимая их руками к своей груди, другие хищно приценились к ним, щупая и удручаясь, рассчитывая на вечное приобретение» [6, с. 95]. Этот район старой Москвы, с узкими, невзрачными улицами и грязными дворами, где трудно текла остановившаяся жизнь, контрастен с ее центральной, парадной частью, с ее «симфоническим» «гулом нового мира», яркими огнями строек, высотными зданиями, институтами, школой воздухоплавания и пр. Идя дальше сквозь Крестовский рынок, Сарториус словно путешествует вглубь российской истории, вытесненной

⁵ В свое время данная закономерность была сформулирована П. Бицилли в его работе о Толстом: «отношением к смерти... как всеобщему, непреложному и неизбежному в жизни... определяется у каждого отношение к жизни. У художника, следовательно, им определяется все его творчество» [10].

за пределы новой Москвы и новой жизни и превращенной в кладбище культуры: «Нечистый воздух стоял над многолюдным собранием стоячих и бормочущих людей. <...> здесь продавали старую одежду покроя девятнадцатого века, пропитанную порошком... в толпе торговали еще и такими вещами, которые потеряли свой смысл жизни, – вроде капотов каких-то чрезвычайных женщин, поповских ряс, украшенных чаш для крещения детей, сюртуков усопших джентльменов, брелоков на брюшную цепочку <...> много продавалось носильных вещей недавно умерших людей, – смерть существовала, и мелкого детского белья, заготовленного для зачатых младенцев, но потом мать, видимо, передумывала рожать и делала аборт, а оплаканное мелкое белье нерожденного продавала вместе с заранее купленной погребушкой» [6, с. 95–96]. Специальная авторская оговорка «смерть существовала» звучит в этом пассаже горькой иронией над несбывшейся утопической надеждой о социализме как земном рае. Мотив смерти ребенка в варианте гибели не родившегося младенца придает всей сюжетной ситуации статус «социалистической трагедии». Если же проследить весь мортальный план романного сюжета, то в нем ведущим мотивом оказывается несвоевременная смерть: смерть ребенка с опухолью на голове, молодой женщины, труп которой препарирует Самбикин, самоубийство сына Арабовой. В ту же категорию попадает намерение умереть Комягина и желание исчезнуть «пропасть» Сарториуса – людей революционного поколения.

Путешествие Сарториуса дальше вглубь рынка усиливает кладбищенские настроения: «В специальном ряду продавались оригинальные портреты в красках, художественные репродукции. На портретах изображались давно погибшие мещане и женихи с невестами уездных городов... Позади фигур иногда виднелась церковь... росли дубы счастливого лета, всегда минувшего.

Сарториус долго стоял перед этими портретами прошлых людей. Теперь их могильными камнями вымостили тротуары новых городов и третье или четвертое краткое поколение топчет где-нибудь надписи: “Здесь погребено тело купца 2-й гильдии города Зарайска, Петра Никодимовича Самофалова, *полной жизни его было...* Помяни мя господи во царствии твоём” – “Здесь покоится прах девицы Анны Васильевны Стрижевой... Нам плакать и страдать, а ей на господу взирать...” (курсив наш. – Е. П.) [6, с. 96].

Роман, замысливавшийся как панегирик новой жизни, к финалу все больше напоминает элегию в прозе, где жизнь последних пореволюционных поколений относится к прошлому как краткость к полноте, в чем мерцает мотив недолговечности, соотносящийся с трагической реальностью 1930-х гг., на что намеком служит часть могильной эпитафии: «нам плакать и страдать». Финальная часть романа писалась в 1936 г., когда уже была запущена «карательная машина» эпохи, не дававшая возможности новым людям дожить до старости. Через год, в 1938-м будет арестован 15-летний сын Платонова, которому после освобождения из лагеря суждено прожить лишь три года: он умер в 1943 г. от полученного в заключении туберкулеза.

Заканчивается элегический пассаж ностальгической картиной навсегда исчезнувшего русского мира, возникшей в сознании Сарториуса под впечатлением его кладбищенского путешествия: «Вместо бога сейчас вспомнил умерших Сарториус и содрогнулся от ужаса жить среди них, – в том времени, когда не сводили лесов, убогое сердце было вечно верным одинокому чувству, в знакомстве состояла лишь родня и мировоззрение было волшебным и терпеливым, а ум скучал и плакал по вечерам при керосиновой лампе или в светящий полдень лета – в обширной, шумящей природе; когда жалкая девушка, преданная, верная, обнимала дерево от своей тоски, глупая и милая, забытая теперь без звука. Она не Москва

Честнова, она Ксения Иннокентьевна Смирнова, ее больше нет и не будет» [6, с. 96].

Ведущим в движении повествования оказывается мотив строительной жертвы: новый мир возводится на костях умерших, из их могильных плит, что вызывает у героя чувство ужаса, но вместе с тем выводит на первый план образ прошлого, затеняя героиню нового мира Москву Честнову Ксенией Иннокентьевной Смирновой. Образ той, которой «больше нет и не будет», оказывается ценней любимой живой Москвы. Этот завершающий фрагмент звучит горькой иронией, в том числе и автоиронией по поводу воскресительной концепции Н. Федорова, долгое время питавшей философскую мысль Платонова. Фраза «больше нет и не будет» становится в тексте романа приговором как федоровской идее воскрешения детей отцов, так и платоновскому утопизму.

При исследовании мортальной сюжетики Платонова нельзя игнорировать роль психологических обстоятельств. «Зыблемость и тревожность» платоновского мира, при всей важности для писателя социально-исторических и литературных факторов, на наш взгляд, во многом определяется его сложными отношениями с женой, болезненной и не разделенной любовью к ней. В письмах Платонова к Марии Александровне эта мысль звучит часто. Приведем лишь показательный фрагмент одного из писем 1927 г.: «То, что я напишу дальше, тебя удивит. Да, я накануне лучшей жизни. Литературные дела идут на подъем. Меня хвалят всюду. <...>. Зачем я это пишу? Вот зачем. Оказалось, что это мне не нужно. Что-то круто и болезненно во мне изменилось, как ты уехала. Тоска совсем нестерпимая, действительно предсмертная. Все как-то потухло и затмилось. Страсть к смерти обуяла меня до радости. Я решил окончательно рассчитаться с жизнью. Я все обдумал. Тотик и ты? Но ведь ты же в пять минут при желании найдешь себе мужа, попечителя, друга – и полюбишь его. Ты не пострадаешь ничуть, оттого что я погибну. Выйдет наоборот. Счастью со мной не бывать. Я болен и неустойчив. <...>. Всюду одно растление и разврат. Пол, литература (душевное разложение), общество, вся история, мрак будущего, внутренняя тревога – всё, всё, везде, вся земля томится, трепещет и мучается. Я не могу писать – ну кому это нужно...» [12, с. 233]. Таким образом, тяга к смерти платоновских героев во многом объясняется той смертельной тоской, которая сопровождает жизненный путь самого писателя. Непрочность семейных отношений словно лишает его жизненной основы. При этом, однако, Платонова трудно назвать живым мертвецом, как это представляется исследователю его философии смерти С. А. Никольскому⁶. Он, скорее, человек с раненым сердцем и замершей душой, подобно герою рассказа «Невозможное». Но если в этом раннем платоновском произведении сердце героя замерло от чувства любви, его огромности, не вмещаемой в земное существование, то в самом писателе – от неразделенности любви. Герой «Невозможного» действительно умирает, Платонов же остается жить в каком-то постоянном психологическом предсмертном состоянии, что отражается и на его корчащемся в онтологических муках художественном мире, и на душевном строе главных персонажей, часто внутренне соскальзывающих в пограничье между жизнью и смертью, как Бертран Перри в «Епифанских шлюзах», Воцев и Прушевский в «Котловане», Сарториус, Самбкин и Комягин в «Счастливой Москве» и др. В более позднем письме, датированном 1935 г., Платонов признается жене:

⁶ «Молодой Платонов – мечтатель, изобретатель и радикальный преобразователь далеко не сразу понял, что российский мир, изуродованный большевиками, умер сразу после рождения. А вместе с ним... умер и Платонов... он получил страшную долю: остаться сознающим и пишущим мертвецом среди бессознательных мертвцов – жителей страны советов» [13, с. 212].

«Оттого и моя литературная муза печальная, что ее живое воплощение – ты – трудно мне достаешься» [12, с. 383]. И это, пожалуй, самое прямое свидетельство высказанного нами положения о приоритетах в ценностной системе писателя. Но какая-то надежда на будущее все-таки продолжает теплиться в его душе – не случайно он делится именно с женой своими думами, планами, самым сокровенным. Хотя делится прежде всего потому, что другого собеседника у него нет, что еще ярче свидетельствует о его крайнем, «великом одиночестве» (А. Варламов), но отнюдь не о мертвенности души.

Психологическая драма Платонова не просто обостряет в нем чувство смерти, но приводит к осознанию смерти как эсхатологической катастрофы. Множество «чужих» смертей в прозе писателя становится свидетельством онтологического убывания, обуживания мира, его осиротелости, что выражено активностью мотива тоски по мертвым в разных его проекциях. Тем самым философия смерти Платонова приобретает нравственное звучание. Это делает ее частью русской духовно-философской мысли, осмысляющей смерть не просто как событие, но как величайшую трагедию существования человека и мира.

Точной рубрикации мортального словаря Платонова достичь практически невозможно в силу особого состояния его художественного мира, словно распятого между жизнью и смертью. В одних случаях происходит сдвиг в сторону жизни, и это в основном произведения середины 1920-х и конца 1930-х гг., в других – в сторону смерти. Таким образом, мы вынуждены смириться с невозможностью интерпретационной полноты, выработав некий принцип достаточности в составлении тезауруса смерти Платонова. На наш взгляд, он может быть укомплектован в два объемных корпуса: *смерть в естественном мире* и *смерть в рукотворном мире*. Включение в первый корпус произведений на революционную тему показывает взаимоналожение двух миров в художественной вселенной Платонова, а точнее, встроенность нового мира в рамки исконного миропорядка, т. е. неотменимость в нем закона Единого миротворного круга. Во втором корпусе выделяется три больших группы.

1. Смерть, представленная в обличьях жизни: *смерть-в-жизни*. Здесь ядерной основой является категория смерти.

2. Смерть как абсолютное небытие, лишенное надежды на воскресение. Как показал анализ, это самая малочисленная группа, что существенно корректирует сложившееся представление о тотальности смерти в мире Платонова и его безысходном трагизме.

3. Смерть мистериальная, т. е. содержащая интенцию воскресения: *жизнь-в-смерти*. Здесь, в отличие от первой группы, ядерной основой является категория жизни.

Внутри выделенных нами групп происходит сложное ветвление на подгруппы и более мелкие образования, объединенные общей семантикой. Для исследования художественной философии Платонова показательным, что символика смерти-воскресения в его мортальном тезаурусе гораздо богаче символики абсолютной смерти. Семантическая многозначность обуславливает повторы одного и того же элемента в разных рубриках словаря. Но невозможность четкого семантического разграничения элементов платоновского тезауруса смерти в силу текучести их смыслов неизбежно приводит к формализации структурируемого материала. К тому же практически невозможно зафиксировать в словаре все встречающиеся у Платонова случаи смерти, часто имеющие «проходной» характер. Мы ограничиваемся наиболее значимыми элементами, привлекая к анализу ключевые произведения исследуемого периода творчества писателя.

Мортальный словарь А. Платонова

СМЕРТЬ В ЗЕМНОМ МИРЕ

Смерть как свойство падшего мира

«Сокровенный человек» (1926): смерть жены Фомы Пухова; «Родина электричества» (1926): «во всей природе пахло тленом и прахом» от засухи; смерть мужа и детей «усохшей старухи»; «Песчаная учительница» (1927): смерть детей от нищеты в занесенной песками деревне; «Ямская слобода» (1927): смерть от голода матери Филата, смерть кладбищенского сторожа; «Чевенгур» (1926–1929): смерть бобыля; вымирание деревень от засухи; умерщвление младенцев как жест милосердия: избавление от мук голода с надеждой на их переселение в рай; размышления Прохора Абрамовича о смерти своих детей; смерть сестры Пашинцева; «Котлован» (1930): смерть Юлии, смерть Насти; «Хлеб и чтение» (1932): мир-гроб; смерть – «исчезновение в бедности старины»; смерть от голода; «Счастливая Москва» (1933–1936): путешествие Сарториуса по Крестовскому рынку как кладбищу культуры – напоминание, что «смерть существовала»; «Такыр» (1934): такыр – мертвая земля; смерть Заррин-Тадж; «Джан» (1935): вымирание живущего в пустыне народа джан; «Семен» (1936): смерть матери, истощенной родами; «Июльская гроза» (1938): детский страх смерти; «Алтеркэ» (1940): смерть матери после родов «от грудной болезни»; «Старый механик» (1940): смерть ребенка «от детской болезни»

а) боль утраты возлюбленной / семьи вызывает в герое желание мщения природе

«Лунные изыскания» (1926): ирригационный проект Скорба – способ «отомстить реке» за утонувших жену и ребенка.

б) осень – предсмертное состояние природы, зима – смерть природы

«Ямская слобода»; «Хлеб и чтение»; «Любовь к родине, или Путешествие вобья» (1936)

Кладбище / похороны

«Чевенгур»: похороны отца Саши; видение Копенкиным во сне похорон Розы Люксембург; воспоминание Чепурного о похоронах матери; «Котлован»: похороны Сафронова и Козлова; похороны Насти; «Ювенильное море» (1931): похороны Айны; «Хлеб и чтение»: на кладбище «под православными крестами» лежат загубленные на войне красноармейцы; «Счастливая Москва»: кладбищенские размышления Сарториуса на Крестовском рынке; «Третий сын» (1936): похороны матери

а) забытые могилы / пустынное кладбище (элегические мотивы)

«Чевенгур»: кресты на кладбище «без памяти о покойном», могилы на кладбище, где похоронена мать Симона Сербинова; «Такыр»: маленькое кладбище, устроенное посреди пустыни, где Джумаль находит могилу матери

б) гробы, заготавливаемые впрок

«Ямская слобода»: ящики бережно хранят заранее заготовленные для себя гробы; «Котлован»: жители деревни впрок заготавливают гробы перед вхождением в колхоз

ба) не захороненные мертвые

«Чевенгур»: тело умершего Бобыля остается не похороненным, превращаясь в часть природы; «Такыр»: пустыня – место смерти, где мертвые остаются не захороненными

в) кладбищенская беседа (элегический мотив)

«Чевенгур»: беседа Саши с умершим отцом на его могиле

д) похороны в подвенечном наряде (элегический мотив)

«Ямская слобода»: старухи «погибали в старых подвенечных платьях»

Самоубийство

«Ямская слобода»: мать, приспавшая ребенка, наложила на себя руки; «Песчаная учительница»: жажда самоубийства – признак юношеского роста; «Река Потудань» (1937): неудавшееся самоубийство Любы от тоски по пропавшему мужу

Сиротство / вдовство

«Ямская слобода»; «Чевенгур»; «Котлован»; «Ювенильное море»; «Хлеб и чтение»; «Счастливая Москва»; «Фро»; «Семен»; «Такыр»; «Глиняный дом в уездном саду» (1936); «Третий сын»; «На заре туманной юности» (1938); «Алтеркэ»; «Старый механик» «Юшка» (публ. 1966)

Смерть в революционную смуту / в военной перестрелке / от плохо заживших ран и болезней

«Сокровенный человек»; «Ямская слобода»; «Чевенгур»; «Впрок. Бедняцкая хроника» (1931); «Хлеб и чтение»; «Такыр»; «Река Потудань»: смерть Жени от тифа; «На заре туманной юности»: смерть родителей Ольги от тифа в Гражданскую войну; «Алтеркэ»

Смерть из-за несчастного случая

«Сокровенный человек»: смерть рабочего на паровозе; «Ямская слобода»: смерть дочери Спиридона Матвейча во время пожара; «Хлеб и чтение»: смерть от столкновения паровоза со «стоячим эшеленом»; «Глиняный дом в уездном саду»: «пропавший» в шахте шахтер

а) нечаянное убийство

«Ямская слобода»: мать приспала ребенка

Смерть-свобода

«Чевенгур»: «уход» Саши в озеро Мутево; «Третий сын»: смерть матери, «не вытерпевшей жить долго»

а) смерть – избавление от себя самого

«Глиняный дом в уездном саду»: гибель Якова Саввича, уходящего с мыслью: «Вот я и отделался сам от себя, давно бы пора!»; «Река Потудань»: намерение Никиты умереть, чтобы избавиться от телесных любовных мучений

Смерть-теснота (инверсия)

«Чевенгур»: представление Захара Павловича о смерти; умершие знакомые Чепурного живут в его снах «в счастливой тесноте»; «Хлеб и чтение» (мотив)

Смерть человека – осиротелость мира / человека

«Глиняный дом в уездном саду»: смерть «лысой старухи» – горе для мальчика-сироты

а) тоска по мертвым

«Чевенгур»: тоска Саши по умершему отцу; тоска Захара Павловича по умершей матери; тоска Чепурного по умершей матери; тоска Симона Сербинова по умершей матери утоляется соитием на ее могиле с Соней Мандровой (вариант сюжета «любовь и смерть»), тоска Копенкина по Розе Люксембург, «мучающейся в могиле»; «Котлован»: тоска Насти по умершей матери; «Хлеб и чтение»: тоска помощника машиниста по умершим родителям; тоска председателя по умершей жене; «Глиняный дом в уездном саду»: счастье старика Якова Саввича – видеть во сне умершую мать

аа) выкапывание мертвецов из могилы

«Ямская слобода»: Пашка-сапожник выкопал мать из могилы – «волоса да кости нашел»; «Чевенгур»: намерение Копенкина найти могилу Розы Люксембург и выкопать ее тело

б) сохранение памяти мертвых

«Эфирный тракт» (1927): создание Марией Кирпичниковой музея умерших искателей эфира

в) умирание – угасание / обуживание мира

«Сокровенный человек»: смерть Афолина; «Чевенгур»: смерть отца Саши Дванова – уход в тесноту

Сон-смерть

«Фро»: пробуждение Фроси – выход из сна в жизнь

СМЕРТЬ В РУКОТВОРНОМ МИРЕ

I. Смерть-в-жизни

Апокалипсис природный как естественная реакция земли на восстание человека на вселенную – Гибель / умирание исконного мира

«Сокровенный человек»: погибающий мир (мотив); «Эфирный тракт»: гибель тундры в результате экспериментов Михаила Кирпичникова; гибель древней Аюны; видения апокалипсиса; «Чевенгур»: социализм – светопреставление, картины умершей природы; «Котлован»: картины «ветхого», отживающего мира; исчезновение времен года – привычного круга жизни; заря над колхозом, «похожая на свет погребения»; «Впрок. Бедняцкая хроника»: заходящее солнце над полями – «всемирная слава колхозному движению»; «Мусорный ветер» (1933): замусоривающийся, разлагающийся мир

а) битва строителей социализма со смертью, разлитой в природе / построение нового мира вопреки действию «злых сил и свирепого мирового вещества»

«Сокровенный человек»; «Котлован»; «Впрок»

б) гибель героев / природная катастрофа – месть природы за насилие над ней

«Лунные изыскания»: гибель рабочих на стройке лунной бомбы; «Епифанские шлюзы» (1926): противоестественная казнь Бертрана Перри как месть «стихийных сил»; «Эфирный тракт»: гибель героев-демиургов Матиссена, отца и сына Кирпичниковых, Рийго

Социализм – пространство смерти

«Чевенгур»: коммунизм – «дом для ночлега навсегда»; местом Совета чевенгурского человечества избрано кладбище; пустой Чевенгур после выселения «полубуржуев» – словно печальный дом, из которого вынесли гроб с телом матери; лампа в чевенгурском доме в первый день коммунизма горит «желтым загробным светом»; чевенгурцы обустривают новую жизнь в домах «мертвого классового врага»; «Котлован»: вступление в новую жизнь как в пространство смерти: прощание жителей деревни друг с другом перед организацией в колхоз, словно расставание перед смертью; тьма над колхозом; гроб – место сна и хозяйства: каждый из крестьян «живет оттого, что гроб свой имеет», Настя спит в гробу, а в другом размещает свои игрушки; «мертвая река», текущая в «отдаленную пропасть»; «Впрок. Бедняцкая хроника»: над колхозом «Доброе начало» «солнце не горит»; «Ювенильное море»: проект высвобождения подземного моря на месте деревни «Родительские Дворики»; «Хлеб и чтение»: проект электрификации деревни осуществляется на богатства мертвеца – принца Мекленбургского, зарытые в его гробу; «Счастливая Москва» (1933–1936): социализм – «даль, из которой не возвращаются»

а) живые мертвецы / люди-автоматы, трудовой инвентарь

«Котлован»: землекопы на стройке общепролетарского дома; жители деревни после объединения в колхоз имени Генеральной Линии; пионеры, в ком сила жизни существует ради «непрерывности строя и силы похода»; «Ювенильное море»: спящие совхозные мастеровые; «Хлеб и чтение»: «усохшая старуха»

б) нежизнеспособность нового миропорядка

«Чевенгур»: гибель коммунистического города Чевенгура; «Котлован»: строители общепролетарского дома лишь увеличивают котлован, так и не приступив к началу строительства; «Впрок. Бедняцкая хроника»: над колхозом рукотворное

«электросолнце» не горит; смерть Филата от счастья вступления в колхоз; «*Мусорный ветер*»: смерть от голода в тоталитарном государстве

в) *несвоевременная смерть поколения «новых людей»*

«*Чевенгур*»: смерть ребенка «прочей» в коммунистическом Чевенгуре; смерть Копенкина, Чепурного, Сербинова; уход Саши Дванова; «*Котлован*»: гибель Сафронова и Козлова; смерть Насти; «*Ювенильное море*»: гибель Айны; «*Хлеб и чтение*»: «в революцию люди живут недолго»; «*Счастливая Москва*»: смерть ребенка с опухолью на голове; смерть молодой женщины; самоубийство сына Арабовой; тяга к смерти Комягина

г) *пляска смерти*

«*Котлован*»: пляска колхоза на Оргдворе

д) *разорение могил ради новой жизни*

«*Чевенгур*»: выкапывание деревянных могильных крестов «ради сытости» новых насельников Чевенгура; «*Хлеб и чтение*»: разорение могилы принца Мекленбургского ради извлечения золотой сабли, продажа которой давала средства на проведение электричества в деревне

е) *статуя властителя нового мира – овеянная мертвенность*

«*Усомнившийся Макар*» (1929): статуя «ученейшего»; «*Мусорный ветер*»: статуя Гитлера; «*Счастливая Москва*»: статуя Сталина; «*Московская скрипка*» (1935): статуя Ленина

ж) *умершая техника*

«*Сокровенный человек*»: паровозы, рожденные в царской России и погибшие от «неимоверной работы» в Гражданскую войну; «*Хлеб и чтение*»: смерть паровоза, изработавшегося на войне

Смерть / самоубийство – жест отчаяния; уход от бессмысленности / безнадёжности жизни

«*Сокровенный человек*»: смерть Маевского, умершего от отчаяния «раньше своего выстрела»; «*Котлован*»: мужик, «лично умерший» от вида «организованного движения» масс в колхоз; «*Впрок. Бедняцкая хроника*»: неудавшееся самоубийство Упоева от отчаяния, что Ленин умер; «*Счастливая Москва*»: самоубийство сына Арабовой

а) *влечение к смерти / исчезновению*

«*Котлован*»: Прушевский, намеревающийся погибнуть от чувства ненужности; «*Счастливая Москва*»: стремление к смерти-исчезновению Комягина; стремление Сарториуса «пропасть среди всех»

б) *как результат разочарования в собственном научно-утопическом проекте*

«*Эфирный тракт*»: самоубийство Фаддея Попова

Смерть ребенка – знак нежизнеспособности утопического проекта / нового мира

«*Лунные изыскания*»: смерть Гоги Фемма; «*Епифанские иллюзы*»: смерть ребенка Мерри; «*Сокровенный человек*»: смерть сына слесаря Иконникова, смерть ребенка Зворычного; «*Чевенгур*»: смерть ребенка «прочей»; «*Котлован*»: смерть Насти; «*Счастливая Москва*»: смерть ребенка с опухолью на голове; самоубийство сына Арабовой; «*Мусорный ветер*»: смерть ребенка от голода; «*Джан*»: смерть ребенка у одной из народа джан

Смерть / убийство – обыденное дело / механический жест, не вызывающий сочувствия к умирающему / жертве

«*Чевенгур*»: расстрел буржуев; расстрел Киреем из пулемета выселенных из Чевенгура «полубуржуев»; «*Котлован*»: мужик, пытающийся умереть, забыв дышать; убийство Активиста; «*Впрок. Бедняцкая хроника*»: убийство Кучумом бывшего председателя «колхозного куста»; «*Мусорный ветер*»: издевательства нацистов над Лихтенбергом, приведшие к смерти

Сюжет и тезаурус смерти

а) страх смерти – буржуазный пережиток

«Чевенгур»: реакция новых чевенгурцев на расстрел «буржуев»; «Котлован»: готовность Жачева умереть после построения общепролетарского дома; «Впрок. Бедняцкая хроника»: Упоев готов умереть, предоставив новый мир «большевицкой юности»

Уничтожение прошлого / «непролетарских элементов» – условие строительства нового мира

«Сокровенный человек»: «вся революция – простота»: уничтожение «зажиточных» / «белых»; «Чевенгур»: уничтожение «буржуев» в Чевенгуре; выкапывание деревянных могильных крестов ради «будущей сытости Чевенгура»; «Котлован»: смерть «буржуйки» Юлии; выкашивание трав, «росших спокон века», под строительство общепролетарского дома; отправка «на плот» зажиточных жителей деревни; намерение Жачева убить «сплошных врагов социализма», оставив в живых лишь «младенчество и чистое сиротство»; готовность Жачева самому исчезнуть из жизни как пережитку прошлого после строительства общепролетарского дома; «Впрок. Бедняцкая хроника»: полезность сшибки «правых» и «левых», чтобы у кулачества «не осталось ни души, ни ума» – «настоящий пролетарский человек должен... сжечь всю капиталистическую стерву, занимающую землю»; сожжение Упоевым кулацкого хутора

а) крестьянство – класс, намеченный к уничтожению

«Котлован»: заготовление крестьянами гробов; уничтожение самими крестьянами всего живого, что ранее составляло их мир: умерщвление мужиком своей лошади, срубка старым пахарем молодых деревьев в своем саду; крестьяне поедают свою скотину, чтобы не отдавать ее в «колхозное заключение»

б) уничтожение родовой памяти

«Чевенгур»: уничтожение старого города; «Котлован»: шествие «поперек старого города» перед началом строительства; превращение деревни в единый колхоз Имени Генеральной Линии; безродность героев; «Ювенильное море»: уничтожение деревни Родительские Дворики

II. Смерть как абсолютное небытие

«Чевенгур»: смерть ребенка «прочей»: «мой малый как умер, так и кончился»; «Котлован»: смерть активиста, «упраздненного» из жизни навсегда; «Ювенильное море»: смерть Айны; «Хлеб и чтение»: смерть родных «усохшей старухи», несмотря на ее молитвы; «мертвые умерли навсегда»; следов Воскресшего Христа не осталось на земле, «значит – он погиб»

Символика абсолютной смерти: смерть лицом вверх – «Чевенгур»: смерть ребенка «прочей», смерть Кирея; «Котлован»: смерть Активиста; представление Прушевского о собственной смерти; **исчезновение времен года** – «Котлован»: предсмертное ощущение Насти

III. Смерть мистериальная: жизнь-в-смерти

«Чевенгур»: мертвые ожидают в могилах своих родных; «Котлован»: Чиклин, ложащийся спать среди умерших Сафронова и Козлова, потому что «мертвые – это тоже люди»; «Мусорный ветер»: Гедвига Вотман идет на смерть, как на перевоплощение; «Такыр»: живые через умерших передают послания на тот свет, нашептывая им в уши свои просьбы

Научное воскрешение мертвых – задача революции

«Сокровенный человек»; «Хлеб и чтение»: жажда воскрешения умерших ради познания истины

Смерть-воскресение

«Елифанские шлюзы»: смерть Бертрана Перри; «Сокровенный человек»: смерть – временное состояние (мотив); «Чевенгур»: ожидание чевенгурцами конца света как начала новой жизни; «болезнь к смерти» Саши Дванова и его выздо-

рвление; палка, оставленная Сашей на могиле отца, в его сне разрастается деревом (вариация библейского образа расцветшего жезла Аарона); сбережение «мертвых» вещей до «лучшего дня искупления в коммунизме»; «Котлован»: раздумья Прушевского о своем уходе как возвращении к собственным истокам; «исчезновение» тела умершей Юлии; «Счастливая Москва»: хирургическая операция Москвы Честновой – смерть-воскресение героини

а) воскресение души

«Чевенгур»: воскресение души Прохора Дванова в финале романа

б) видение во сне мертвых живыми

«Эфирный тракт»: видение Матиссеном во сне умершей матери, жалующейся ему на свое мучение; «Чевенгур»: видение Копенкиным во сне умершей матери; видение Чепурным во сне своих умерших знакомых, живущих «в счастливой тесноте»; Саша во сне видит отца живым

в) смерть – другая жизнь

«Чевенгур»: уход отца Саши Дванова в воды озера, словно в «другую губернию», в любопытстве «пожить в смерти»; уход Саши в озеро Мутево как продолжение жизни в поисках той дороги, по которой ушел отец

г) смерть-рождение

«Сокровенный человек» (мотив); «Чевенгур»: совокупление Сони и Сербинова на могиле (вариант сюжета «любовь и смерть»)

га) место смерти одновременно место нового рождения

«Чевенгур»: озеро Мутево – уход Саши в воды озера, как в новую жизнь; «Котлован»: котлован – могила / пропасть-утроба; могила Насти – место хранения умершей девочки для будущей жизни; «Ювенильное море»: подземное море – «море юности»

д) смерть – спасение (мотив)

«Сокровенный человек»; «Котлован»

е) несостоявшееся воскресение из мертвых (инверсия)

«Впрок. Бедняцкая хроника»: смерть Филата; «Чевенгур»: несостоявшееся возвращение отца Саши после его «ухода» в озеро Мутево; несбывшаяся мечта Копенкина о воскресении Розы Люксембург; «Хлеб и чтение»: воскресение Христа – «изобретение лишь в опытном масштабе – в случае с Лазарем и с самим собой»: больше в истории никто не воскресал, а следов Христа на земле не осталось – «значит, он погиб»

еа) несостоявшееся проникновение в тайну «того света»

«Чевенгур»: уход в смерть отца Саши с целью посмотреть, «что там есть», оказался обыкновенным самоубийством; «Джан»: герой картины, висящей в доме Веры, гибнет из-за своего любопытства

ж) осень – предсмертное состояние природы, ожидающей весеннего воскресенья (элегический мотив)

«Сокровенный человек»; «Чевенгур»

Смерть – строительная жертва

«Лунные изыскания»: смерть-исход Крейцкопфа; «Котлован»: смерть Насти – жертва за мир; «Мусорный ветер»: смерть Лихтенберга, пытающегося накормить своим телом умирающего ребенка и его мать; героическая смерть Гедвиги Вотман; «Счастливая Москва»: новый мир возводится на костях умерших, из их могильных плит; «Хлеб и чтение»: вынимание праха принца Мекленбургского ради разыскания положенной в его могилу золотой сабли, продажа которой давала средства на проведение электричества в деревне

а) животная жертва

«Впрок. Бедняцкая хроника»: умерщвление кулаком Верещагиным своих лошадей ради получения компенсации от колхоза за понесенные убытки; «Юве-

нильное море»: выкармливание животных на убой ради «питания пролетариата»; «Мусорный ветер»: съеденные животные повышают «упитанность» солдат фюрера

б) *напрасная строительная жертва (инверсия)*

«Лунные изыскания»: смерть Гоги Фемма и Эрны – жены инженера Крейцкопфа; смерть рабочих при реализации проекта; «Епифанские шлюзы»: смерть мужиков на строительстве шлюзов, казнь Бертрана Перри; «Чевенгур»: расстрел «буржуев» в Чевенгуре; казнь «буржуйки с братом» в катящемся баке⁷; смерть сына Фуфаева; смерть ребенка «прочей»; гибель на войне за счастье «будущих людей»: «будущие» оказались хуже; «Мусорный ветер»: смерть миллионов ради торжества тирана

Сохранение умерших / «ветхого» мира в вещах и памяти живущих

«Сокровенный человек»; «Эфирный тракт»: создание Марией Кирпичниковой музея погибших искателей эфирного тракта; «Чевенгур»: палка на могиле отца Саши как памятный знак; возвращение на могилу отца с целью быть рядом с ним; кресты на могилах – «деревянное бессмертие умерших»; «Котлован»: хранение Вощевым земного праха; могила Насти – место хранения девочки для будущей жизни; «Такыр»: сохранение Стефаном Катигробом места захоронения Заррин-Тадж в «памятной книжке»; «Счастливая Москва»: Крестовский рынок – уголок старой Москвы, хранящий память о прошлом

Символика смерти-воскресения: смерть лицом вниз – «Чевенгур»: смерть Бобыля; смерть отца Захара Павловича; смерть Копенкина; «Котлован»: смерть Юлии; «Джан»: мертвые в народе джан; «Мусорный ветер»: смерть Лихтенберга; «Юшка»: смерть Юшки; **бессмертники, растущие на солдатских могилах** – «Чевенгур»; «кости сухие» – «Котлован»: спящие мастеровые, пляска колхоза, «Чевенгур»: «прочие», «Счастливая Москва»: видение Москвы Честновой, «Джан»: изображение народа джан; **жар в теле** – «Чевенгур»: смерть Копенкина; «Котлован»: предсмертное состояние Насти; **тоска – состояние бытийного промежутка между жизнью и смертью** – «Чевенгур»: тоска Чепурного как знак наступающего коммунизма; «Котлован»: тоска – чувство, объединяющее героев; тоскливое состояние мира; «Счастливая Москва»: нарастающее чувство тоски у Сарториуса, Комягина, Москвы, Самбикина, Божко; «Джан»: тоска Чагатаева по счастью социализма; тоска, разлитая среди народа джан.

Список литературы

1. Платонов А. Чевенгур. М.: Высш. шк., 1991.
2. Платонов А. Соч. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1, кн. 1. 644 с.
3. Платонов А. Котлован // Платонов А. Котлован. Текст. Материалы к творческой истории. СПб.: Наука, 2000. С. 21–116.
4. Никольский С. А. Смерть в большой прозе Андрея Платонова // Андрей Платонов. Философское дело. Воронеж, 2014. С. 232–288.
5. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерики. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1996. 285 с.
6. Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 1999. Вып. 3. С. 9–105.
7. Проскурина Е. Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х – 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск: Сибирский Хронограф, 2001. 258 с.

⁷ О смысле загадочного эпизода с катящимся баком см.: [14, с. 136].

8. Платонов А. Эфирный тракт. Повести 1920-х – начала 1930-х гг. М.: Время, 2009. 558 с.
9. Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. М.: Время, 2011. 621 с.
10. Бицилли П. Проблема жизни и смерти в творчестве Толстого // Современные записки: Общественно-политический и литературный журнал. Париж, 1928. № 36.
11. Ведрухин С. Заметки о прозе А. Платонова (Публикация Ильи Кукуя) // Russian Literature. 2013. LXXIII-I/II. С. 163–207.
12. Платонов А. «...я прожил жизнь». Письма [1920–1950 гг.]. М.: Астрель, 2013. 684 с.
13. Никольский С. А. Живое и мертвое. Путешествие Андрея Платонова по царству смерти // Вопросы философии. 2014. № 9. С. 210–220.
14. Алейников О. Ю. Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». Воронеж: Наука – Юнипресс, 2013. 222 с.

E. N. Proskurina

Novosibirsk, Russian Federation

**THESAURUS OF DEATH IN THE PROSE OF A. PLATONOV
IN THE PERIOD OF SECOND HALF OF 1920S – LATE 1930S**

In this work the author gives an analysis of the mortal thesaurus of A. Plartonov, which represents a philosophical world picture of the writer on the base of his prose within the second half of 1920s – the end of 1930s. The author of the article shows heterogeneity of the mortal space where two mutually intersecting worlds are distinguished: the natural world and the manmade one. In the natural world death marks its fallen state of being, but together with this it fits in the earth-bound picture of the world, whereas an event of death in the manmade world falls out of the natural rhythm, getting violent characteristics. This world looks as if it is crucified between life and death, and this fact determines difficulties while arranging Platonov's thesaurus of death.

Keywords: prose of A. Platonov, philosophical picture of the world, thesaurus of death.

Proskurina Elena N. – Doctor of Philology, Leading Researcher of the Literary Studies Section of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, proskurina_elen@mail.ru)