

Марк АМУСИН

ДВОЙНОЕ ЗРЕНИЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Говорить и писать об Андрее Платонове можно, очевидно, до бесконечности. Фигура эта, со всеми окружающими ее ореолами и «расширениями», огромна и на удивление многолика. Принято говорить о пушкинском «протеизме». Мне кажется, что через сто лет после Пушкина Платонов явил в русской литературе пример протеизма еще более радикального. Возьмем для начала мировоззренческий, «идейный» план. Революционный энтузиазм, научно-технический и социальный утопизм, иступленная вера в миропасительное значение коммунистического переворота — и трезвейшее осознание того факта, что большевистский проект буксует в трясине российской инертности, а то и вовсе сбивается с дороги. Едкий скептицизм по отношению к реалиям революции, во многом обесцененным бюрократией, догматизмом, некомпетентностью, — и искреннее желание изжить этот скептицизм, соединиться с коренной стихией большевизма, которая — в его понимании — только и обещает обновление человеческого рода, чудовишно поврежденного предшествующей, докоммунистической историей. Платонов сочувствует боли не только каждого живого существа, но, кажется, каждой высыхающей былинки — и призывает (как в публицистике, так и в прозе) к искоренению человеческой души как вместилища индивидуалистических, собственнических чувств и пережитков.

Воистину, самобытно-мятежное, «неправильное», клубящееся дарование Платонова не вмещается ни в какие рамки, которые ставили ему и которые он ставил сам себе. Его носило, метало из конца в конец бескрайнего мировоззренческого поля, в нем уживались — но споря, тесня друг друга — ставка на механику, инженерный расчет — и утопизм вперемишку с идеализмом, убежденность в близком и чудесном перерождении жизни — и горчайший пессимизм.

Еще сложнее дело обстоит с художественной реализацией платоновских представлений. В голосе писателя, в «звукоряде» его повествования слышатся то задушевный народный сказ, то интонации плача по потерянной «детской родине», то отрывистый слог плаката, газетной передовицы, то железный лязг гусениц трактора, если не танка, то горький сарказм.

...Когда читаешь опусы критиков, исследователей платоновского наследия, очень редко хочется воскликнуть «Промазал!» или, наоборот, «В десятку!». Чаще всего все куда-то попадают, постигают какую-то грань его многомерного таланта. Пытаться, однако, привести его к общему знаменателю, выявить постоянные векторы его мироощущения и творческие установки — задача безнадежная. Всегда обнаруживается нечто

Марк Фомич Амосин — литературовед, критик. Родился в 1948 году. Докторскую диссертацию по русской филологии защитил в Иерусалимском университете. Автор книг «Братья Стругацкие. Очерк творчества» (1996), «Город, обрамленный словом» (2003), «Зеркала и зазеркалья» (2008), «Алхимия повседневности» (2010), «Огонь столетий» (2015). Статьи публиковались в журналах «Звезда», «Нева», «Знамя», «Вопросы литературы», «Новый мир». Живет в Израиле.

оспаривающее свеженайденную истину. Платонов ускользает из любых объяснительных «объятий», уворачивается от аналитического скальпеля.

Значит ли это, что нужно оставить любые попытки интерпретировать его творчество и удовольствоваться непосредственным «удовольствием от чтения»? Нет, в том числе и потому, что простое чтение его текстов оставляет, наряду с восхищением, острое ощущение недостаточности. Эти тексты просто вызывают к объяснению, к отысканию «золотого ключика», отворяющего двери понимания. Но приближение к «истине Платонова» может быть результатом лишь взаимного наложения множества разных подходов, ракурсов рассмотрения. Мало пользы приносят, на мой взгляд, как общие рассуждения на тему специфической платоновской духовности и душевности, так и исследования микроскопических извилин его мировоззрения, мотивов, образных конфигураций.

Когда размышляешь о Платонове, часто возникает искушение считать, что он писал «богодухновенно», подчиняясь мощному наитию той или иной природы, — но в любом случае единственным образом, не рефлексивно, не выбирая сознательно стили и средств. Существует и другой соблазн — видеть в его произведениях прямое отображение эпохи. Известная исследовательница творчества Платонова Н. Корниенко пишет, что «сама русская реальность» обрекла «его на миссию летописца жизни в XX веке». Это, пожалуй, не более верно, чем сказать: Гоголь в своих петербургских повестях — «Невском проспекте», «Носе», «Записках сумасшедшего» «Шинели» — был летописцем столичной жизни 30-х годов XIX века. Людям грядущих поколений вольно, конечно, воображать, что автор воплощает в своих произведениях «движущие силы», религиозные ценности, вековые народные чаяния или витающие в воздухе социальные и философские концепции. Но писатель, находясь внутри своей творческой ситуации, стремится прежде всего достичь конкретных целей, добиться с помощью выбранных изобразительных средств определенных эффектов, в конечном итоге — написать «вещь».

Платонов не был ни пришельцем из горних сфер, ни святым, ни мучеником по призванию. Свидетельства (не столь многочисленные) приятелей и знакомых и, главным образом, письма (сведенные в книгу «Андрей Платонов.я прожил жизнь». Письма 1920—1950 гг.)) представляют его нормальным, хоть и очень ярким человеком, с человеческими страстями, стремлениями, амбициями. Как всякий писатель, он жаждал успеха, признания — со всеми их моральными и материальными следствиями. Он хотел быть понят своей страной, своими читателями и издателями. Другое дело, что дарование его было столь мощным, стихийным и прихотливым, что порой сбивало автора с любых дорог, освоенных предшествовавшей литературой.

В известном письме к жене от января 1927 года Платонов говорил, что «Епифанские шлюзы» написаны «в необычном стиле, отчасти славянской вязью — тягучим слогом». Необходимо ему также было представить в финале палача Перри гомосексуалистом. «Тебе это не понравится. Но так нужно». Писатель сам не объяснял, в чем состояла эта необходимость, но ясно, что он подчинялся каким-то, пусть во многом интуитивным, эстетическим требованиям и импульсам. Это относится, конечно, и к другим его произведениям.

И тут на память мне приходит другое письмо Платонова к жене, написанное месяцем позже, — то, в котором он описывает свой странный, пугающий ночной опыт: проснувшись, он видит себя сидящим за столом и пишущим. «До сих пор я не могу отделаться от этого видения, и жуткое предчувствие не оставляет меня».

В этом галлюцинаторном переживании вовсе не обязательно видеть признак шизофрении, пусть сколь угодно плодотворной в творческом плане. Зато оно напомнило мне вдруг о мироощущении немецких романтиков начала XIX века, которым всю-

ду открывались потайные сферы реальности, виделись двойники, подмены, мороки. Они — Гофман и Тик, Ахим фон Арним и Шамиссо — тщательно следили за эманациями собственного воображения, производящего диковинные образы и ситуации, отмечая и в нем самом склонность к «раздвоению». Замечу, что эти авторы, как и Платонов, были современниками жестоких войн и грандиозных социально-политических потрясений в Европе.

Речь тут, конечно, может идти только о типологическом сходстве. Если Платонов что и «выражал» из интенций коллективного российского сознания своего времени, так это лихорадочную надежду на чудесное изменение всего строя жизни, связанное с невыносимостью наличного положения. Эта «воля к чуду» и стала одним из параметров художественного мира Платонова. А параллельно — острое переживание разорванности окружающей жизни и собственного сознания. Вот что сближает Платонова если не с романтиками, то с романтическим мироощущением.

...Прозу Платонова можно поверять мерилом жанра — и с этой точки зрения она, конечно, исключительно разнообразна. Здесь присутствуют и характерная для того времени научная фантастика («Эфирный тракт»), и реалистические зарисовки провинциальной жизни (рассказы 20-х годов, «Ямская слобода», «Происхождение мастера»), и историческая повесть, и сатира щедринского типа («Город Градов», «Усомнившийся Макар»), и «жесткая» восточная экзотика («Такыр», «Джан»). Во второй половине 30-х годов писатель создавал проникновенные психологическо-бытовые этюды, призванные отобразить новый строй человеческих отношений, рождающийся на новом социальном — социалистическом — базисе.

Но самый плодотворный его период — конец 20-х и начало 30-х годов. Это было время, когда страна, подгоняемая «хлыстом диктатуры», шла бешеным аллюром индустриализации и коллективизации. И в это время Платонов в удивительном темпе создавал самые вдохновенные, самые необычные свои сочинения, стремительно меняя стилевые галсы. Из-под его пера выходили не имеющие прецедентов гибриды, прекрасные и чудовищные жанровые «мутанты». И это в тесном хронологическом соседстве с произведениями вполне нормативными.

Рассмотрим для примера удивительную платоновскую «двойчатку». Повесть «Сокровенный человек» и роман — жанр условный! — «Чевенгур» создавались почти в одно и то же время: 1927—1928 годы. Да и действие их охватывает примерно одинаковый период — конец Гражданской войны и переход к мирной жизни. Платонов изображает в этих произведениях практически одну и ту же российскую пореволюционную реальность. И насколько при этом разнятся они по своей поэтике! (Последнее, очевидно, и стало причиной того, что повесть была опубликована, а роман — нет.)

В «Сокровенном человеке» последовательно выдерживается тональность народного сказа, отчасти балагурного. События — тяжелые, часто трагические — даются в восприятии Фомы Пухова, человека неунывающего, не чтобы легкого, а очень земного, ко всему притерпевшегося, с большим запасом здравого смысла и спасительного чувства юмора. Он подхвачен вихрем революционных событий, активно участвует в них на стороне большевиков — но при этом не забывает о себе и имеет на все собственное мнение.

Его прямой и бесхитростный взгляд на происходящее осложнен «включениями» авторского сознания, дающего лаконичные психологические характеристики персонажам, афористические суждения о сути событий и их направленности: «...красноармейцы не имели в душе цепей, которые приковывали бы их внимание к своей личности. Поэтому они жили полной общей жизнью с природой и историей, и история бежала в те годы, как паровоз, таща за собой на подъеме всемирный груз нищеты, отчаяния и смиренной косности».

Следующие один за другим эпизоды Гражданской войны с участием Пухова выписаны рельефно, с обилием достоверных подробностей (поездка на снегоочистителе, закончившаяся стычкой с белыми, рискованный десант в Крым, бой с налетевшим на город вражеским бронепоездом), хорошо передающих суровую реальность тех лет, как и неумный характер главного героя. Интонация повествования свидетельствует: жизнь, пусть она и протекает среди бед и смертей, всегда «разноцветна», страшное в ней густо перемешано с радостным или смешным. Недаром критик Воронский в письме к Горькому, говоря об этой повести, упомянул Тиля Уленшпигеля, героя немецкого и фламандского фольклора и романа Шарля Де Костера.

Когда начинаешь читать «Чевенгур», сразу погружаешься в совсем иную атмосферу. Уже рассказ о дореволюционном детстве Саши Дванова проникнут настроением смутной тоски, горькой интонацией убожества жизни, индивидуального и всеобщего сиротства. Эта тональность преобладает и когда начинаются путешествия Дванова по губернии в поисках «самозарождающегося коммунизма масс». Картины вполне житейски правдоподобные перемежаются эпизодами и образами, в которых реалистические детали лишь оттеняют их фантазийную или легендарно-символическую суть. Разве Копенкин с его «международным лицом», былинных статей конем Пролетарская Сила и поклонением прекрасной даме Розе Люксембург — реальный человек из плоти и крови? Скорее, это современная (Платонову) ипостась Дон Кихота, искателя справедливости, защитника бедных и обиженных, паладина Дульсинеи. Он примерно так же совместим с советской послереволюционной действительностью, как Рыцарь печального образа — с реальностью Испании рубежа XVI — XVII веков.

Но это, конечно, и не чисто литературный персонаж. В фигуре Копенкина Платонов воплотил самое глубинное, стихийно-коммунистическое начало революции, веру масс в благодетельность и необходимость переворота. Но ведь подобным умонастроением охвачены и сам Дванов, и другой «рыцарь в доспехах» — Пашинцев, и чевенгурский председатель Чепурный.

Чем дальше, тем больше роман раскрывается как былина о Революции, точнее — о ее народном восприятии и понимании. Это наивное, мечтательное и эсхатологическое восприятие являет сильный контраст рациональным модернизационным устремлениям большевиков, опиравшихся на «западническую», марксистскую доктрину.

«Чевенгур» — именно что не быль, а былина, события здесь подернуты маревом чудесной и часто страшной сказочности. Этот колорит лишь оттеняется врезками удивительно точных эпизодов, вроде описания жизни губернского города, перешедшего от «военного коммунизма» к нэпу. Платонов демонстрирует две стороны революционной медали, но художественное его зрение приковано к стороне утопической, вымышленной, вымечтанной.

Общий тон повествования в романе — намного более серьезный, даже печальный, чем в «Сокровенном человеке». Значит ли это, что «Чевенгур» — более подлинное свидетельство времени? Совсем не обязательно. «Сокровенный человек», несмотря на пунктирность сюжета, дает очень достоверную, выразительную мозаику эпохи. Здесь не только острые приметы быта, но и яркие зарисовки человеческих характеров, лаконичные эскизы экзистенциальных ситуаций, «переплетов», в которые попадают люди по ходу Гражданской войны.

Содержание «Чевенгура» мало того, что невероятно, — оно вообще имеет косвенное отношения к эмпирике событий. Здесь все «экстраполировано» за рамки действительного. В романе изображается не историческая реальность, а самые крайние, доведенные до предела и абсурда, умопостижаемые выводы из коммунистического проекта. Платонов, можно сказать, занят здесь выкликиванием (или заклинанием) «духов» и «демонов» революционной стихии.

Буквального Чевенгура с его людьми (Чепурный, Пиюся, Кирей, другие коммунары и «прочие»), его директивно введенным коммунизмом, поголовным выселением/истреблением «буржуазии» (то есть почти всего населения) и отменой труда не было и быть не могло. Но это — проекция большевистской идеологии и риторики на наивное, ждущее чуда народное сознание. Поэтому «Чевенгур» — не столько роман, сколько ностальгический взгляд, брошенный из реально сложившегося будущего (условно — 1928 года) вспять, к истокам, к изначальной революционной магме, раскаленной, чреватой многими, в том числе жуткими, возможностями. Платонов, с ничтожной исторической дистанции всего в несколько лет, попытался создать миф о революции, в котором социальное сплавлено с природным, а место богов и героев занимают человеческие существа, доведенные историческим движением до полной ничтожности, обезличенности, анонимности — а теперь восставшие. Только странный это миф — с густой сетью прожилок юмора, иронии, трезвого скептицизма...

Говоря о жанровом контрасте «Сокровенного человека» и «Чевенгура», интересно сопоставить картины смерти в обоих произведениях. В повести гибель комиссара Афонина в эпизоде боя у города Похаринска изображается с проникновенным, очень личностным реализмом: «У Афонина три пули защемили сердце, но он лежал живым и сознающим. Он видел синий воздух и тонкий поток пуль в нем... Мир тихо, как синий корабль, отходил от глаз Афонина; отнялось небо, исчез бронепоезд, потух светлый воздух, остался только рельс у головы... Наконец сознание начало видеть только свои тающие края, подбираясь все более к узкому месту, и обратилось в свою противоположность».

А вот — описание в «Чевенгуре» смерти Сербинова: «Симон упал от удара копытом в живот и почувствовал, как сердце отошло вдаль и оттуда стремилось снова пробиться в жизнь... Солдат, нагнувшись, без взмаха разрезал ему саблей живот, и оттуда ничего не вышло — ни крови, ни внутренностей». Не правда ли, создается впечатление, что здесь речь идет именно что о гибели литературного персонажа, а не человека из плоти и крови. Так, несколько условно, ритуально умирают герои сказок.

Запомним это — и обратимся к другой платоновской «двойчатке», которую образуют бедняцкая хроника «Впрок» и повесть «Котлован». Последнее произведение Платонов при жизни даже не пытался напечатать, а публикация «Впрок», как известно, навлекла на писателя длительную и тяжелую опалу. Нас сейчас опять интересует стилистовый и содержательный контраст двух этих текстов, созданных почти в одно и то же время.

«Впрок» — прямой (хоть и с «намеком») рассказ о путешествии героя, «душевно-го бедняка», по сельской местности Средней России, вступающей в коллективизацию. Это, по сути, серия очерков о том, как в разных местах по-разному реализуется партийная установка на обобществление сельского хозяйства. Очерки эти оживлены обычными у Платонова лексическими сдвигами, сказовым юмором, порой пародийными преувеличениями (которые и вызвали, очевидно, гнев Сталина). В итоге — «Впрок» действительно хроника коллективизации в отдельно взятом российском районе, пусть с сатирическим отливом, с едкими зарисовками головоунытия на местах и несколько декларативными восхвалениями умных и деловитых «капитанов» этого процесса. Да, порой Платонов сбивается на нежеланный ему самому «юродствующий» лад, он не всегда выдерживает тон. Но в целом он дает довольно объективную картину реальных достижений и проблем «колхозного строительства», нарисованную с симпатией, тревогой и интересом.

В «Котловане» люди и события существуют в двоящейся перспективе: исторической и трансторической. Место действия повести обобщенно-условное: некий город вообще, некая граничащая с ним сельская местность, где организуется колхоз имени

Генеральной линии (имечко-то чего стоит!). Персонажи повести живут и действуют как бы в реальной советской России рубежа десятилетий, но одновременно и в ситуации наступающего «конца света».

Лексикон «Котлована» отмечен особой, нечасто встречающейся даже у Платонова экзистенциальной напряженностью, почти торжественностью, особенно в начале повествования, в эпизоде присоединения Вощева к бригаде землекопов: «Он слаб! Он несознательный... Ты зачем здесь ходишь и существуешь?.. А ради чего же ты думаешь, себя мучишь?.. Что же твоя истина!.. А зачем тебе истина?» Так приветствуют пришельца землекопы, сразу придавая факту появления среди них Вощева «бытийную» окраску. Стилистический этот колорит сохраняется, хоть и в менее концентрированной форме, на протяжении всей повести, что поднимает изображение над плоскостью повседневности и жизнеподобия, привносит в него момент гротесковой мистериальности.

Повествование здесь проникнуто сумрачными, жестокими мотивами: сопряженность детства и смерти, невозможность для взрослых (искалеченных морально и физически «империализмом») войти в светлое царство будущего, необходимость искоренения большинства представителей «эксплуататорских классов», даже бывших. Это находит кульминационное выражение в жутковатом сюжете «сплава» записанных в кулаки деревенских жителей на плоту в океан — в царство смерти.

Главное в «Котловане» — чрезвычайно богатая, интенсивная и неоднозначная образность, часто фольклорно-сказочного типа. Тут обычно вспоминается странная фигура медведя, Миши-молотобойца, природного батрака, который не только ударно трудится в кузнице, но и с безошибочным классовым чутьем выявляет кулацкий элемент на селе, подлежащий изгнанию из колхоза и последующему уничтожению. Образ этот, разумеется, чрезвычайно колоритен и работает на излюбленную идею Платонова — о коммунизме как бытийном начале, радикально меняющем не только отношения в человеческом обществе, но и все природные явления и закономерности.

Но он в «Котловане» не единственный. Примечателен эпизод, в котором появляется табун лошадей, преображенных духом времени: «Ровным шагом, не опуская голов к растущей пище на земле, лошади сплоченной массой... спустились в овраг, в котором содержалась вода. Напившись в норму, лошади вошли в воду и постояли в ней некоторое время для своей чистоты, а затем... тронулись обратно, не теряя строя и сплочения между собой...» Столь же осмысленно протекает процесс питания: «На дворе лошади открыли рты, пища упала из них в одну среднюю кучу, и тогда обобществленный скот стал вокруг и начал медленно есть, организованно смирившись без заботы человека».

Можно, при желании, разглядеть в этом эпизоде некий пародийный колорит, но скорее здесь преобладает сказочная логика, сближающая людей и зверей, заставляющая их понимать друг друга, уравнивающая все живое под знаком одноприродности. Но и не только живое. Вспомним, как в «Чевенгуре» тамошние коммунары убеждены в том, что солнце трудится на вечный коммунизм, а степь «теперь есть интернационал злаков и цветов, отчего всем беднякам обеспечено обильное питание без вмешательства труда и эксплуатации».

Фантастический характер носит и сцена вечернего веселья колхоза после отправки кулаков в океан. Люди накануне перехода из прежнего в новое, абсолютно неведомое состояние не способны прекратить празднование, их пляска постепенно переходит в бесконечный танец заколдованных — или автоматов. В измерение реальности эту сцену возвращает лишь форсированный прозаизм: калека Жачев «начал спроста брать людей за нижние концы и опрокидывать для отдыха на землю. Люди валились, как порожные штаны».

Снова перед нами ошеломляющий жанровый «коктейль», заставляющий читателя ощутить абсолютную условность, невсамделишность — и одновременно пронзительную подлинность изображаемого. По ходу действия действительность 1930-го советского года порой переносится в некое надвременное измерение, где действуют изматывающие идейные перегрузки, где персонажи не живут, а «бытийствуют к смерти», мучаются неразрешимыми, но насущными вопросами — или служат олицетворениями неких концептов или общих понятий («пролетарий», «бюрократизм», классовая борьба»).

Откуда же возникает у Платонова это соседство реального и сюрреального, едко достоверного — и предельно обобщенного, да еще с гротескными сдвигами? Целенаправленно ли выбирал писатель в одном случае реалистическую оптику, а в другом — магические линзы, показывающие действительность в заостренных до абсурда ракурсах, выявляющие в ней метафизические моменты?

И тут мне на память снова приходит немецкая литература начала XIX века, в частности, одухотворявшее ее понятие «романтической иронии». Разумеется, Платонов не был сознательным последователем Фридриха Шлегеля и «кружка йенских романтиков». Хотя, при общей широкой начитанности Платонова, вполне можно предположить, что с творчеством романтиков он был знаком.

Шлегель, придавший философскую огранку принципу романтической иронии, исходил при этом из конкретной художественной практики своих друзей и учеников — Новалиса, Тика и других. Писатели этого круга остро ощущали и переживали дисгармоничность мира, несовместимость конечного и бесконечного, реальности и идеала. Они отказывались принять пошлую, профанную реальность, полную несправедливости, заблуждений и пороков, но понимали свою неспособность в практическом плане противостоять ей. С другой стороны, они не согласны были полностью оторваться от современности, погрузившись в прошлое или воспарив в безвоздушные слои абстрактного умозрения. Литературное творчество, пронизанное иронией, позволяло, по их мнению, подняться над событиями и идеями, увидеть их со стороны, освободиться от инерции повседневности...

Идеал здесь ключевое слово. Романтики полагали, что действительность обретает смысл и значимость только в перспективе идеала. Однако познать его с помощью разума нельзя — его можно только чувствовать или предчувствовать, замечать его проявления в окружающем мире. Задача иронии у романтиков — не дать какое-то положительное знание, а поставить под сомнение непреложность существующего порядка вещей и догматическое знание о мире, указать на присутствие других возможностей, других измерений.

Нетрудно увидеть, что Андрей Платонов находился примерно в том же психологическом и «оценочном» отношении к человеческой природе, к послереволюционной действительности, к коммунистическому идеалу. Он свято верил в насущную необходимость, спасительность этого идеала — но отчетливо видел, насколько окружающая реальность расходится с ним. Рационального способа примирить это противоречие он не знал. Таким образом, он оказывался во власти умонастроения, близкого к умонастроению романтиков.

Конечно, буквального сходства тут нет и быть не может. Действительность, которая сформировала Платонова и которую он в своем творчестве изображал/судил, была несравнимо более жестокой и трагичной, чем действительность, окружавшая романтиков Йены или Гейдельберга. К тому же в прозе Платонова отсутствует важная черта романтической иронии как метода: ее обращенность на самое себя, саморефлексивность, «обнажение приема». Я пользуюсь понятием романтической иронии лишь как знаком приблизительного подобия и типологического сходства.

Стратегию Платонова (в его произведениях конца 20-х — начала 30-х годов) сближает с практикой немецких романтиков сквозная карнавальность, смещение пропорций реальности, легкость перехода от «серьезности» к сатире, гротеску или сказочной условности. Такой подход помогал автору освободиться от принудительной и однозначной оценочности, от необходимости принять окружающую реальность целиком — или целиком ее отвергнуть. В «Чевенгуре», «Котловане», так же как отчасти в «Усомнившемся Макаре» и «Ювенильном море», возникает сложная, динамичная игра светотеней. Здесь результаты советского строительства и используемые для этого средства ставят под сомнение цели и замыслы, но не опровергают их полностью. Здесь авторская горечь по поводу несовершенства пореволюционной действительности, издержек и провалов реальной политики отчасти снимается переводом изображаемого в сферу, где «правит бал» авторское воображение. Это позволяло писателю сохранять — в условиях жесткого выбора, выраженного формулой «Кто не с нами, тот против нас» — некоторые степени внутренней свободы.

Этим, вероятно, и объясняется близкое соседство платоновских произведений, выдержанных в совершенно разных стилевых ключах. Похоже, что писатель в переломные моменты истории страны и своей собственной творческой биографии испытывал непреодолимую потребность перейти от жизнеподобного отображения реальности к ее поэтическому (пусть и средствами прозы) претворению, к изобразительной перспективе с включениями метафизических (или натурфилософских) прозрений, духовной рефлексии, гротеска и иронии. Тут уже говорилось о глубинной двойственности, пронизывающей мировоззрение и творчество Платонова. Проявляется она, очевидно, и в этом отчасти спонтанном, отчасти сознательном «переключении регистров».

Такое двойное видение характерно не для всего его творчества. Как уже сказано, чаще всего Платонов «отдавался» стихии гротеска и романтической иронии в период между 1928 и 1933 годами. Именно на эти годы приходятся и самые удивительные его литературные свершения, и самые тяжелые удары, обрушенные на писателя догматической критикой, идеологическими заушателями. В покаянных письмах Платонова после разгрома повести «Впрок» — к Сталину, Горькому, в редакции газет — постоянно звучит мотив перестройки, перековки, выработки нового взгляда на окружающую советскую действительность и процессы, в ней происходящие: «Я не смог бы написать этого письма, если бы не чувствовал в себе силу начать все сначала и если бы не имел энергии изменить в пролетарскую сторону свое творчество — самым решительным образом». Не следует считать это дежурными оправданиями. Платонов, очевидно, всерьез пытался «исправиться», поменять свое мироощущение, приблизить его к нормативным требованиям складывавшегося «социалистического реализма».

Удалось ему это, правда, не сразу. В 1933 году, вскоре после прихода Гитлера к власти в Германии, Платонов пишет рассказ «Мусорный ветер». В нем отразились и искренняя ненависть писателя к нацистскому режиму, и его стремление создать идеологически правильный текст, «полезный» в плане идеологической ориентации советских людей по отношению к этому режиму.

Рассказ, однако, напечатан не был, и в письме к Платонову Максима Горького очень внятно объяснены причины: «Пишете вы крепко и ярко, но этим еще более... подчеркивается и обнажается ирреальность содержания рассказа, а содержание граничит с мрачным бредом. Я думаю, что этот ваш рассказ едва ли может быть напечатан где-либо». «Мусорный ветер» начинается в духе жесткого экспрессионизма, очень далеко от реалистической манеры. Вскоре однако история ученого-антифашиста Лихтенберга, его безнадежной борьбы и гибели, наполняется жуткими и сюрреалистическими деталями.

Лихтенберг, искалеченный штурмовиками за крамольные речи, становится ущербным инвалидом, а потом в нем начинается процесс «обратной эволюции», хотя при этом герой рассказа не утрачивает своего гуманистического сознания. В финале рассказа его герой, чтобы накормить умирающую с голоду женщину-пролетарку, готовит трапезу из собственной плоти: «В кухне Лихтенберг... разжег огонь, взял косарь и начал рубить от заросших пахов свою левую, более здоровую ногу. Рубить было трудно, потому что косарь был давно не наточен, и говядина не поддавалась; тогда Альберт взял нож и наскоро срезал свое мясо вдоль кости, отделив его большим пластом до самого колена; этот пласт он управился еще разрубить на два куска... и бросил их вариться в кипящую кастрюлю».

После этого Лихтенберг умирает. Людоедская трапеза достается, однако, не беднякам, которых хотел насытить своей плотью Лихтенберг, а разыскивающему его полицейскому. В обнаруженном же рядом трупе героя даже его собственная жена не способна распознать человеческое существо, ибо он оброс шерстью и стал неотличим от обезьяны.

Рассказ «Мусорный ветер» очень наглядно показывает, как под пером Платонова вполне востребованная социально-политическая критика нацизма экстраполируется в сферу «черного ужаса», безумия, пerversии. Характерно, что зловещий мотив людоедства возникает порой и в сказках, собранных братьями Гримм (например, «Можжевельное дерево»), которые оказывали влияние и на эстетику немецких романтиков.

Платонов сделал добросовестную попытку принять советскую действительность как она есть, и отобразить ее в романной форме в незаконченном опусе «Счастливая Москва». Он явно стремился в нем преодолеть «двойное видение», сфокусировать свой взгляд на достижениях социалистического строительства — в первую очередь в плане сотворения нового человека. Героиней романа становится энергичная, очень привлекательная и отважная девушка Москва Честнова, сирота, то есть «дитя республики». Очевидно, Платонов намеревался провести свою героиню через ряд житейских и надбытовых испытаний, встреч и трансформаций, чтобы выявить в этом образе «положительно прекрасную» человеческую суть (в советском понимании).

Закончить роман писатель, однако, не смог, а сохранившаяся часть текста показывает, что он опять «заблудился» в лабиринте сомнений, противоречий и рефлексии о соотношении идеала с профанной действительностью. Москва, покорявшая сердца всех знакомых с ней мужчин, известная на всю страну парашютистка, почему-то спускается с небес в угольную шахту, становится после аварии инвалидом и остается практически в одиночестве. А любившие ее разочаровываются в своей способности удерживать ее стать вровень с Москвой и тоже сбиваются со своих жизненных орбит.

Платонов, в этом наброске социально-семейного повествования, вновь оказался во власти неразрешимых противоречий и парадоксов. Он снова не знает, как совместить стремление к личному счастью, жизненному успеху, самореализации с мечтой о счастье всеобщем, о единении всего человечества под знаком коммунистического идеала, общей судьбы, недробимой на индивидуальные осколки. Его снова мучает мысль о человеческой душе как вместилище «ветхого Адама», наследия собственничества, эксплуатации и эгоизма. Поэтому сюжетные повороты дописанной части романа ведут его героев по пути «преодоления личности», отказа от самих себя. Особенно наглядно это проявляется в истории Сарториуса, блестящего молодого ученого, который сначала уходит работать в заштатную организацию сугубо утилитарного профиля, а потом и вовсе отказывается от себя в попытке стать «всеми», слиться с Москвой — уже не девушкой, а огромным городом. Жанровые ориентиры писателя опять резко смешались в процессе работы над произведением, заведя повествование в тупик.

Только в повести «Джан» Платонов приблизился к намеченной цели — восприятию и отображению действительности в единой перспективе, в одном ключе, без «двоемирия» и внутренних коллизий. История спасения молодым выпускником советского вуза Назара Чагатаева своего крошечного народа Джан, затерянного в среднеазиатских песках, становится развернутой метафорой преобразования жизни, которое сулит социализм советского образца всему человечеству, страдающему от бедствий, эксплуататорской «предыстории». Назар Чагатаев выступает здесь в роли посланца большого мира, представителя большевистской революции, которая является единственным шансом на выживание и обретение новой судьбы для этой горстки людей.

Это скупая, лаконичная проза с упором на те крайне скудные, почти нечеловеческие условия, в которых существовали одноплеменники Назара на протяжении веков и, в особенности, перед самым его возвращением на «малую родину». Платонов создает в повести эффекты почти запредельного страдания, существования на грани смертельного физического истощения — и легкого перехода этой грани. Соплеменники Назара живут, почти не сознавая своей жизни, тем более не могут они наполнить ее каким-либо смыслом, целями, хотя бы самыми примитивными.

Но все это остается в рамках реалистического, даже натуралистического дискурса, без фантазийности или гротеска. Единственное выпадение из подобной манеры — эпизод, где фигурирует овечье стадо, призванное обеспечить пропитанием голодающий народ Джан. Здесь Платонов, как часто в «Чевенгуре» и «Котловане», наделяет животных (особенно барана-вожака) вполне человеческими мыслями и даже психологическими ходами: «Он [баран] устал водить овец, мирить их на водопое, сторожить по ночам от одинокого зверя — он помнил прежнее доброе время, когда пастух и его собаки управлялись со всеми заботами... Теперь же он стал умным, худым и несчастным, а овцы ненавидели его за слабость сил и равнодушие к ним, и тоже вспоминали пастухов и собак... Баран жил обиженно, он хотел стать собакой и даже пытался рвать шерсть на овцах, захватывая ее беззубыми деснами». Но эта уступка автора сказочному антропоморфизму не меняет общей смысловой перспективы повествования, как и изобразительной манеры.

Так Платонов во второй половине 30-х годов, под ударами судьбы, под огромным внешним давлением, не только за страх, но и за совесть, вырабатывал в себе «дисциплину стиля и мысли», преодолевал двоемирие и органичную для него в молодые годы тягу к романтической иронии, к претворению реальности в формах, полных лирики, гротеска, сюрреальных образов и ситуаций. Можно ли говорить тут о трагедии писателя, о том, что его талант был сломлен враждебными обстоятельствами, что художник был принужден властью к конформизму и подчинению?

В случае Платонова все обстояло, очевидно, сложнее. Прежде всего, признаем, что его рассказы предвоенной и военной поры обрели не свойственные им прежде соразмерность, внутреннюю гармоничность. Платонов становится бытописателем — в самом проникновенном и возвышенном смысле этого определения. Изображаемый им «быт» маловеществен, зато он пронизан токами и импульсами реабилитированной человеческой души. Писатель по-прежнему пребывает на «платформе» социализма — отсутствие имущественного неравенства, эксплуатации и стремления к наживе остается для него необходимым условием преобразования жизни. Однако само это преобразование видится им теперь совсем в ином свете. Место глобальных грез о стремительном и радикальном перерождении человеческой природы занимает теперь проникновенный анализ новых человеческих отношений, постепенно созревающих на дружественной социальной почве.

В таких рассказах второй половины 30-х годов, как «Фро» и «Река Потудань», «Третий сын» и «Чистая вода из колодца», писатель словно в микроскоп рассматрива-

ет «объем текущей жизни», перевоплощаясь в «прочих людей», проникаясь их повседневными чувствами, заботами, влечениями. Теперь Платонов принципиально не отрицает совместимости личного счастья — и участия в общем деле, в заботах большого мира.

И все же — «что-то важное пропало» в его зрелом творчестве по сравнению с годами бури и натиска. Исчезла та взвихренная, сновидческая и отчасти «нездешняя» (при всей развернутости автора к актуальной проблематике) атмосфера, наполнявшая его прозу 1928—1933 годов, исчезла причудливая игра с ракурсами и «сменная оптика». Возможно, это и функция возраста — больше в нем стало умудренности, больше приятия сущего, больше понимания человеческой психологии. Титанические упования и порывы остались позади.

Стране, правда, предстояли еще более жестокие и трагические испытания. Платонов примет самое прямое участие в войне в качестве фронтового корреспондента, и этот период окажется для него в публикационном плане очень плодотворным — за годы войны будут изданы четыре книги его рассказов и очерков. Но после победы он снова окажется под ударом.

И вот когда гроза вокруг рассказа «Возвращение» («Семья Ивановых») окончательно закроет перед писателем двери журналов и издательств, ему на помощь снова придет сказка. В период новой опалы Платонов возьмется за обработку и пересказ произведений русского и башкирского фольклора. Конечно, в первую очередь это была работа для денег: ему, больному и измученному, нужно было содержать семью. И все же это примечательно, даже символично: под конец жизни писатель окунается в сказочную стихию, пусть и очень далекую от романтической традиции. В ней он найдет окончательное разрешение коллизий, терзавших его сознание, в ней преодолет свою вечную двойственность.