

«Сподручницы»: только на зыбком балансе между сохранением и полифонической рецепцией, органичным варьированием культурной традиции (христианство – язычество, архаика – современность) может выстраиваться подлинная Духовность и культура неконфликтного общения, толерантности. Вместе с тем, система характеров, конфликт «Сподручницы» и его разрешение ориентированы, во многом, на игровую условность, характерную для модернистского гротеска и его рецепций традиционной (в т.ч. архаической) культуры)¹⁵. Важна здесь и другая сторона иронии Е. Замятина по поводу произошедшего Чуда: конфликт новеллы получает только локальное разрешение – мужики бежали из монастыря и думают, как быть, ведь манаенское «постановление» никто не отменял; «авось и придумают», – заключает повествователь. Тем самым, новелла Е. Замятина подразумевает и развязку мартирия.

Житийная направленность сюжета на его обязательное завершение сменяется в «Сподручнице» открытым финалом. Христианский космос, его онтологизм, метонимически преломляемый в житии – коротком рассказе о судьбе одного праведника – не только сохранен, но и осмысливается Е. Замятиным уже в историческом времени.

Н.В. МАТВЕЕВА, Н.П. ХРЯЩЕВА

(г. Екатеринбург)

ИНОСТРАНЦЫ СРЕДИ РУССКИХ В ДРАМАТУРГИИ А. ПЛАТОНОВА: СЕМАНТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ МОТИВА

В статье рассмотрен один из сквозных мотивов драматургии А. Платонова («Шарманка», «14 Красных Избушек», «Ноев ковчег») – *иностранцы среди русских*. Проанализирована семантическая трансформация данного мотива: иностранцы – положительные герои – художественная условность – образ современного человечества; выявлен жанрообразующий потенциал мотива.

¹⁵ Ср. с живописью Б.М. Кустодиева («Большевик», 1920 и др.) – одного из иллюстраторов Е. Замятина. Об этом же говорит Т. Давыдова, анализируя рассказ писателя «Знамение»: «Важной особенностью [такого] художественного мира... является заведомая ирреальность всего происходящего... Эта особенность обусловлена «памятью» о жанре легенды, осмысливаемом писателем эстетски – в духе модернистской игры» (Давыдова Т.Т. Творческая эволюция Е. Замятина в контексте русской литературы первой трети XX века. – М., 2000. – С. 150).

К драматургии Платонов обращается в начале 30-х годов, в период острейших противоречий в жизни советского общества и серьезных испытаний, выпавших на долю самого писателя. Драматическое прозведение – пьеса «Ноев ковчег» – становится завершающим аккордом всего его творчества. Именно драма как род литературы позволила писателю обращаться к злободневным политическим событиям, выражать при этом глубину и неоднозначность их оценок посредством погружения в контекст Вечности.

В последнее время пьесы Платонова все чаще оказываются в поле зрения литературоведов¹, однако концептуальное постижение драматургии художника еще впереди. Мы попытаемся взглянуть на драматургическое наследие Платонова с точки зрения анализа мотивов и будем опираться на понятие мотива, предложенное Б.М. Гаспаровым: «в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесённое слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте»². Как видим, такое определение мотива позволяет рассматривать его функционирование в любом произведении, независимо от родовой природы³, и на различных уровнях: вербальном, ситуативном, уровне расстановки персонажей, уровне пространственно-временной организации действия.

В драматических произведениях, написанных в 1930-е годы, Платонов прибегает к одному и тому же сюжетному ходу: он показывает приезд в СССР иностранцев. Но в отличие от собратьев по перу, использовавших аналогичный прием с тем, чтобы показать всяческое превосходство страны Советов, платоновские иностранцы больше напоминают положительных героев, позволяющих «выявить крайнюю степень абсурдности происходящих в стране событий».⁴

¹ Была проделана большая текстологическая работа (Н.В. Корниенко, Н.А. Дужина); были предприняты попытки определить место той или иной пьесы в контексте творчества писателя (В.В. Васильев, М.Я. Геллер, Н.П. Хрящева, Е. Стеллеман) или в широком историко-литературном контексте (С.Г. Семенова, Р. Ходел); устанавливались интертекстуальные связи (Е.А. Рожнецова), изучались отдельные элементы поэтического строя (Н.М. Малыгина, Е.А. Яблоков, А.А. Дырдин, Е.Е. Рогова), определялся литературный метод (М. Любушкина).

² *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М., 1994. – С. 30-31.

³ К примеру, И.В. Силантьев, подчёркивая предикативную функцию мотива, рассматривает понятие мотива только в соотношении с категориями теории повествования. (См.: *Силантьев И.В.* Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа. – Новосибирск, 2001).

⁴ *Рогова Е.Е.* Художественный мир А. Платонова в 1930-е годы: духовно-нравственное состояние общества и искания писателя. Автореферат дисс. ... канд. филолог. наук. – Воронеж, 2004. – С.15.

Так, в пьесе «Шарманка» эта абсурдность проявлена мотивом купли-продажи души. Европейский профессор-пищевик и его дочь с любопытством присматриваются к той стране, где душа «отменена», а её место заменила «надстройка», «ударная душа». Профессор хотел бы приобрести эту «ударную душу» СССР для Западной Европы: *«Надстройка!!! Мы её хотим купить в вашем царстве или обменять на нашу грустную, точную науку. У нас в Европе много нижнего вещества, но на башне угас огонь. Ветер шумит прямо в наше скучное сердце – и над ним нет надстройки воодушевления»* (65). Слова профессора обнажают бытийственную проблему, с которой столкнулся запад: ему угрожает энтропия, рассеяние «вещества существования», угасание жизненного огня как результат западного пути – пути цивилизации. И ученый приезжает в нашу страну в надежде, что она поможет западу справиться с данной проблемой. Иллюзорность этой надежды становится очевидной вначале для читателя-зрителя. Делается это при помощи использования элементов макаронической речи.

Как известно, макаронический язык применяется с целью пародии или сатиры. Он может быть средством едкого осмеяния, к примеру, в «Манифесте барона фон Врангеля» Д. Бедного герой, претендующий на царский трон, изображен как человек, не знающий русского языка.

Платонов же, строя перифразы в речи профессора на шероховатостях в освоении им русского языка, обнажает те непоправимые подмены, которые произошли в нашей стране в ходе социальных перемен. Так, вместо слова «надстройка» в речи ученого звучит «башня надлежащей души», «дух движения в сердцевине граждан», «теплота над ледовитым ландшафтом вашей бедности», «психия ударничества».

В первом перифразе у «души» появляется «бездушный» эпитет – «надлежащая». В полной мере его смысл открывается в чуть более широком контексте. В сатирическом рассказе Платонова 1927 года под названием «Надлежащие мероприятия» читаем: *«Циркуляр гласил нижеследующее: «Приближающуюся десятилетнюю годовщину Великой Октябрьской революции, как Всемирно-Историческое Событие, надлежит ознаменовать соответствующими надлежащими мероприятиями»⁵. Революция из «события громадного значения» (А. Платонов) посредством повтора «пустого», лишённого «значимого» смысла слова «надлежит» и его производных переведена в разряд «фигуры фикции», мероприятия для галочки. Более того, данный перифраз в пьесе «вставлен в оправу» очень смелой метафоры: *«У вас организована государственная тишина, и сверху ее стоит ...башня надлежащей души...»* (65).*

⁵ Платонов А. Из неопубликованного. Записи // Новый мир. – 1991. – № 1. – С. 145.

Самостоятельные поиски народом лучших форм жизнеустройства оказались очень быстро и умело свернутыми и подмененными «государственной тишиной» единомыслия, увенчанной «угасшей душой».

Во втором перифразе – *«дух движения в сердцеvine граждан»* – смысл «сдвигается» посредством подмены слова «сердце» как знака глубинной одушевленности человека, близким по звучанию, но тягущим свою «душу» словом «сердцевина».

В третьем перифразе – *«теплота над ледовитым ландшафтом вашей бедности»* – сквозь искусно выстроенные неправильности речи события революции мерцают апокалиптичностью: страна уподоблена «ледовитой» пустыне, ибо сердечная «теплота» подменена «башней надлежащей души».

Наконец, в четвертом – «надстройке-душе» поставлен диагноз: *«психия ударничества»*, т.е. народ оказался охваченным энтузиазмом как болезнью, приносящей противоположные результаты. Потому-то в речи профессора люди, активно строящие социализм, названы «активщиками», т.е. людьми, суть которых состоит в активности как некоей профессии. (Ср.: активист в «Котловане»).

Примечателен в плане использования элементов макаронической речи и выбор имен. Имя профессора – Эдуард Валькирия Гансен, его дочери – Серена. Густотой игрового отсыла к образам скандинавской и древнегреческой мифологии, содержащегося в них, Платонов лишь оттеняет фамилию – Стерветсен. Думается, она восходит к бранно-просторечному русскому слову «стервец» (подлый человек, негодяй), что отражает четкую идеологическую заданность в оценке иностранца, возобладавшую в нашей стране: он из мира капитализма, что равнозначно миру нечисти. Помимо идеологического смысла речевой механизм образования подобных «оценок» превосходно показала Н.В. Корниенко. Анализируя мотив «Интернационала» в творчестве Платонова, она нашла любопытный документ. Народ, не понимая слов государственного гимна: «Вставай, проклятьем заклейменный...», – придумывал свои, сходно звучащие: «Вставай, проклятый, на клеенку...»⁶. Можно предположить, что какой-нибудь не родной русскому уху Стивенсон мог легко стать Стерветсеном.

В русле подобных смысловых сдвигов развивается в пьесе и мотив проражи души, поскольку души как таковой нет: её «отменили» вместе с верой в Бога. Вместо души остались установки и директивы. Ситуация строится на несоответствии, что и позволяет её рассматри-

⁶ Цит. доклад «Интерпретация “Интернационала” в русской литературе 20–30-х годов», прочитанный Н.В. Корниенко на конференции «Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении». Третьи филологические чтения. 28-29 ноября 2002 года.

вать как абсурдную: иностранцев обманули бюрократы – подсунули вместо живой души мёртвые циркуляры. Эта подмена становится, наконец, очевидной и для иностранного гостя:

С т е р в е т с е н (багровея лицом от злобы). Обманщици, рвачисты, аллилуйщици, самотек... У вас нет установок – это циркуляры, у вас нет надстройки – вы оппортунисты!.. (113)

Таким образом, иностранцы в пьесе «Шарманка», скорее, объединяются с теми платоновскими персонажами, кто с горечью осознает непоправимость происшедшего.

В пьесе «14 Красных Избушек» тот же, что и в «Шарманке», сюжетный ход – приезд в СССР заграничного ученого – выполняет гораздо более сложные функции. Платонов уже в первом действии показывает, что есть СССР для иностранцев и для советской элиты, приближенной к власти, и есть СССР для простых граждан: тут «литерный люкс-вагон в транссоветском экспрессе “Могучая Птица”», в котором следуют Хоз и его спутница, там «обыкновенный бедняцкий поезд дальнего следования», на котором из Ленинграда приезжает в Москву Суенита; тут специально приготовленное для иностранца фойе, там «Казанский вокзал, где билеты берут без плацкарта». Горькие наблюдения автора сводятся к тому, что трудящийся народ и не заметил, когда произошла страшная подмена, в результате которой завоевания революции достались не тем, кто проливал кровь, становясь на её защиту, а тем, кто, воспользовавшись доверчивостью и невежеством простых людей, сумел занять высокие посты и должности при новой власти. Всё первое действие организовано таким образом, чтобы разрушить созданный властью и средствами массовой информации «отлакированный» портрет СССР.

Причем главным персонажем, снимающим лакировку, является иностранный ученый Хоз. Он не только свободно владеет русским языком, чем немало озадачивает Приветствующего Деятеля, но и побуждает последнего отказаться от затверженной речи. Слова роли, потесненные живым удивлением, также выливаются в макаронический язык, на котором говорит теперь уже русский персонаж.

П р и в е т с т в у ю щ и й Д е я т е л ь. Пардон: вы говорите по-русски? Вы знаете наш трудный язык пролетариата? (158)

Французское слово «пардон» соседствует в предложении с русскими словами, отмеченными речевой избыточностью – «наш язык пролетариата».

Но наиболее отчетливо разоблачающая функция Хоза проявляет себя в беседе с писателями. По мнению Платонова, именно они, избравшие для себя роль «придворных лакеев», причастны «к литературному происхождению революции», о чем свидетельствуют обнаруженные в «Записных книжках» и откомментированные В.Е. Хализевым суждения Платонова о двух замыслах революции: со временем «литераторы и литература возобладали и придали революции порочную эволюционную бесконечность». Революция литературного происхождения «была задумана в мечтах и осуществляется [первое время] для исполнения самых никогда не сбывшихся вещей». Сбылось же иное: пролетариат «завоевал власть» для «удивительной формации буржуазно-аппаратной демократии», и в этом «горе человека великого времени», ибо «чистый свет мира» в революции оказался превращённым в бред»⁷.

Образы писателей обрисованы остро сатирически. Исследователи не оставили этот факт без внимания и обнаружили их реальные прототипы: Уборняк – Пильняк, Фушенко – Павленко, Жовов – А. Толстой⁸.

Особо интересна здесь фигура бывшего соавтора Платонова – Уборняка-Пильняка. В диалогах с Хозом открывается механизм превращений собрата по перу.

У б о р н я к. Могу я узнать у господина всемирного мыслителя его точку зрения на какой-либо всемирно-исторический предмет?

Вопрос свидетельствует не столько о желании «узнать», сколько о необходимости подчеркнуть собственную значимость. Хоз отвечает вопросом на вопрос:

Х о з. А вы кто такой – вы трудящийся?

У б о р н я к. Я прозаический великороссийский писатель Пётр Поликарпыч Уборняк. Я надеюсь, что вы знаете мои книги: «Бедное дерево», «Доходный год», «Специфическая личность», «Вечно советский» и прочие мои сочинения?

Х о з. Не надейтесь: я не знаю ваших книг (161).

⁷ Хализев В.Е. Платонов-мыслитель в контексте современной ему философии (О «Записных книжках» писателя) // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 3. – М., Тверь, 2001. – С. 27.

⁸ Об этом см.: Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. – 1993. – № 1. – С. 183-184; Геллер М.Я. Андрей Платонов в поисках счастья. – М., 1999. – С. 401-402; Толстая Е.Д. Идеологические контексты Платонова // Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века. – М., 2002. – С. 285; Васильев В.В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. – М., 1990. – С. 160-161.

Слова «трудящийся» и «писатель» вступают внутри такого контекста в антонимические отношения, что выражает оценку не только Хоза, но и самого Платонова. Перечисляемые Уборняком названия написанных им книг – это иронически переименованные названия произведений Б. Пильняка⁹. Такие «переделанные» названия – не просто «каскад иронических намёков» (Н.В. Корниенко), они передают сарказм Платонова по поводу того, что в угоду критике писатель готов свои убеждения поменять на прямо противоположные, принеся в жертву собственное творение.

Продолжение диалога открывает еще одно поприще, на котором «трудится» Уборняк – деятельность по защите отечества.

У б о р н я к. Народам известна моя международная деятельность по обороне моей родины...

Х о з. Простите моё невежество. В чём выразилась эта ваша деятельность?

У б о р н я к. В момент угрозы интервенции со стороны Англии – я женился на знаменитой англичанке. В эпоху японской угрозы – я обручился с японкой из древнего рода.

Х о з. Благоразумно. Интервенция, как известно не состоялась, ваша услуга неоценима. Но на ком вы женились в гражданскую войну?

У б о р н я к. На образованнейшей дочери почтенного русского генерала.

Х о з. Отлично. Вы, господин Уборняк, совсем неглупый человек – для дураков (161).

Эта «деятельность» подана в столь же саркастическом ключе. «Угрозу» народам Уборняк разряжает рядом выгодных женитьб на «кукольных» невестах. Превращение человека в марионетку подчеркивается разговором героев «в профиль»: Уборняк не в силах заметить / прореагировать на оскорбление в свой адрес, что и свидетельствует о его «оукленности».

Платонов потому столь беспощаден к собратьям по перу, что считает их причастными к разного рода фальсификациям, которые уничтожали идею истинной революции – революции как возможности Преображения Мира. Москва показана Платоновым и воспринимается Хозом как некое игровое пространство. Видя людей, которые не живут, а исполняют роли, Хоз, приехавший в СССР в скептическом настроении, упречивается в своём сомнении:

Х о з. Мы хотим измерить светосилу той зари, которую вы якобы зажгли... (161).

⁹ Корниенко Н.В. Примечания // Платонов А.П. Ноев ковчег. Пьесы. – М., 2006. – С. 442.

Это сомнение одновременно проявляет и суть его визита: отправляясь в СССР, ученый допускал возможность русской революции как «зари, которую... зажгли...», то есть явления онтологического. Поэтому Приветствующий Деятель и не может выяснить у Хоза его маршрута, ведь маршрут этот связан с иной – метафизической – направленностью, которая мерцает за конкретными локусами: «... в русское пространство, на воздух, в зелёную рощу, на колхозную печку нового мира, в природную чепуху», «в безвестность истории, в Азию, в пустоту Востока» (160). Хозу хочется найти некое сокровенное пространство, которое помогло бы ему разгадать тайну движения к Преображению человека и мира, удовлетворить тоску по иному бытию. Ему «давно уже надоело жить в своём организме, в этой жизни, в тоске текущих фактов» (159). Этим обстоятельством и определяется его загадочность.

На архетипическую природу образа Хоза исследователи уже указывали, обнаруживая в нём черты Агасфера, Графа Калиостро¹⁰. В афише он представлен следующим образом: «*Иоганн-Фридрих Хоз, учёный всемирного значения, председатель Комиссии Лиги Наций по разрешению Мировой Экономической Загадки, 101 год от рождения*» (156). Число лет, прожитых Хозом, имеет символический смысл. Сотня обычно ассоциируется с чем-то законченным, завершённым, доведённым до своего логического конца; единица воспринимается как начало чего-то нового, только что зарождающегося, однако, прибавленная к сотне, она свидетельствует, что это новое повторяет по сути уже пройденный ранее путь, но на новом витке и в ином качестве. О сути этого витка говорит характер учености героя: «*Я уже забыл, чего я только не знаю. Русский, индусский, мексиканский, еврейский, астрономии, психотехнику, гидравлику...*» (158). В этой парадигме знаний обращает на себя внимание «психотехника» (она напоминает антропотехнику – платоновскую науку о сотворении «бессмертной плоти»)¹¹. Судя по маркирующей возраст числовой семантике Хоз – «повторно родившийся» человек Платонова. Указывает на это свойство героя необычный способ его питания:

¹⁰ Об этом см.: Любушкина М. Платонов-сюрреалист: «14 Красных Избушек» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. – М., 1995. – С. 123; Яблоков Е.А. Злоключения советской пастушки (Пасторальные мотивы в пьесе А. Платонова «14 Красных Избушек») // Яблоков Е.А. Нерегулируемые перекрёстки: О Платонове, Булгакове и многих других. – М., 2005. – С. 151.

¹¹ См. платоновский «Рассказ о многих интересных вещах». Гл. 20 // Платонов А. Сочинения. Т. 1. Книга первая. – М., 2004. – С. 266-269.

Х о з . <...> дайте мне молочка! Мне скучно, мадемуазель, от сознательных чувств... Молочка!!

И н т е р г о м (вынимает из своего чемодана бутылочку консервированного молока и подаёт её Хозу). Кушайте, дедушка, вы не волнуйтесь, вы не думайте: у вас так слаб желудок... Ну ради бога, дедушка, не оставляйте капель на дне, я вас люблю.

Х о з (отдавая бутылку, допив молоко). Теперь – чего-нибудь химического, едкого!

И н т е р г о м (роясь в чемоданчике). Вот – неизвестно что... Что-то химическое, невкусное такое.

Х о з . Давайте, мне надо глотать! (Берёт таблетку из рук Интергом и глотает...) (159).

Требование Хоза дать ему молочка напоминает каприз ребёнка, а слова «*мне надо глотать*» вызывают ассоциации не с приёмом пищи человеком, а с подзарядкой какого-то механического устройства, да и сама еда, состоящая из химических порошков и пилкуль, напоминает еду будущего¹².

След экспериментальности в сотворении этого героя подчеркивает и образ его спутницы. У нее странное имя – Интергом. Оно не зафиксировано в словарях имён, а сконструировано самим Платоновым. Семантический состав имени указывает на то, что она не вполне человек («*интер*» – «между»; «*гом*» – возможно, сокращение от «гомункул» – выращенное в колбе существо). Показательны в этом плане ее реплики («*Мое тело прогрессирует от вашей страсти*» (160), «*Я жила прелестно и физиологически*» (200) и т.п.) и «синекдотичный» способ существования среди людей: она напоминает устройство, которое Платонов описывает в рассказе «Антисексус». По сути Интергом включается в парадигму созданных в платоновской драматургии искусственных людей (железный человек Кузьма в «Шарманке», Чадо-Ек в «Ноевом ковчеге»). Оценочна в этом плане сцена убийства Интергом. Его совершает Хоз. И выглядит оно не как убийство человека, а как разрушение зло-вещей / вредной игрушки.

В отличие от Интергом, образ Хоза Платонов конструирует как откровенно двойственный: сквозь черты капризного Химического Младенца в облике Хоза мерцает Мудрый Старец. Именно в его уста

¹² В платоновских «Записных книжках» 1931–1932 годов сохранился один из первых набросков списка действующих лиц будущей пьесы, среди которых на первом месте назван Химический человек. В ходе работы над произведением от Химического человека перешло к Хозу это употребление в пищу химических веществ. (См.: Платонов А.П. Записные книжки. Материалы к биографии. – М., 2000. – С. 115; Корниенко Н.В. История текста и биография А.П. Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. – 1993. – № 1. – С. 173-177).

Платонов вкладывает свою заветную мысль: «*Понять всё можно... а спастись некуда*» (206). Глубинное различие между героем и его спутницей подчеркивается и соотносённостью их имен: «корневого» – Юганн и превращенного – Интергом.

Возможность же подлинного, а не «химического» Преображения возникает перед Хозом с появлением Суениты, молодой женщины, которая предстаёт перед ним в момент их встречи единственно истинной, реально ощутимой в мире московских мнимостей. Читатель-зритель замечает, как меняется эмоциональное состояние Хоза: он говорит с Суенитой как заворожённый, чувствуется, что он восхищён ею в этот момент; он перестаёт раздражаться и иронизировать. Хоз отмечает для себя прямоту, убеждённость и искренность, с которыми произносит свои слова Суенита. Она не боится противоречить Хозу – каждая фраза этой героини в первом диалоге с Хозом строится как отрицание его утверждений:

Х о з (наблюдая Суениту). Какое бедное творение природы!

С у е н и т а. Мы не богатые.

Х о з.<...> Куда ты спешишь отсюда, советское дитя?

С у е н и т а. Я не дитя, я председатель папушьево колхоза «Красные избушки»...

Х о з.<...> Откуда же ты едешь, беззащитная моя?

С у е н и т а. Я не беззащитная – у нас колхоз, у меня муж в Красной Армии... (163)

Суенита опровергает каждую реплику иностранца, поскольку ей неведом переносный смысл слов. Она, имеющая «образование» только на уровне усвоения счёта, чтения и письма, может мыслить только конкретно, не воспринимая каких-либо отвлечённых понятий. Этой органичной связью своего существа с веществом мира она и привлекает Хоза. Суенита становится для героя всем миром, воплощённостью его (мира) сокровенности. Так, на реплику Приветствующего Деятеля, пытающегося сделать Суениту «декорацией» разыгрываемого спектакля («*Вот перед вами, господин Хоз, небольшое существо социализма*») Хоз отвечает: «*Огромное, дорогой мой. Весь божий мир скрылся в этом бедном существе*» (164).

И чтобы окончательно утвердиться в своем открытии, Хоз задает Суените животрепещущий вопрос:

Х о з. А рожать вы не пробовали?

С у е н и т а. Успела уже (164).

Этот ответ определил судьбу Хоза. Он решает последовать за Суенитой, восприняв эту молодую женщину потенциальной прароди-

тельницей нового человечества. Хоз увидел в этой женщине-пастушке то единственное, что нужно человеку – теплоту «тела» другого человека, сквозь которую можно было бы ощутить родным и близким «весь божий мир»:

Х о з. <...> Я тоже плакать с тобой хочу и тосковать около твоей нищей юбки, у пыльных ног твоих, где пахнет землею и твоими детьми. <...> Целый век грусти я прожил, Суенита. Но теперь я нашел твое маленькое тело на свете, теперь я тоскую по тебе, как бедный печальный человек. Я хочу смирно зарабатывать свои трудодни (173).

Признание Хоза открывает сокровенный смысл человеческого счастья. Оно есть обретение человеком родственной души, через которую возможно приобщение к истинным ценностям бытия. Их совсем немного, и они просты: человек должен так долго идти / жить по / на земле, чтобы наконец обрести свою Пастушку, оказаться, подобно Хозу, «у пыльных ног твоих, где пахнет землею и твоими детьми». Суенита открывает для Хоза высшую человеческую возможность – стать «бедным печальным человеком» и «смирно зарабатывать» свой хлеб. Пастушеско-идиллические «одежды» данного мотива чуть подсвечены рыцарским окрасом, свойственным пушкинской стилистике (Ср.: «Жил на свете рыцарь бедный...»).

Тепло Суениты способно дать жизнь новой эпохе, «новому человечеству» подобно тому как огонь, согревающий землю, дарует ей возможность плодоносить, проявлять своё материнское начало¹³. Рождение детей воспринимается Суенитой как свое главное дело – преумножать Жизнь. «Скоро я ещё рожать буду – мне так нравится, когда из меня выходит что-то горячее, жалкое и плачущее такое, бедный комочек моей жизни» (168). Подобные реплики Суениты позволяют увидеть в ней архетипичные черты – черты Матери-земли, которая в положенный срок возвращает новые всходы. Многие и в облике героини, и в её поведении обнаруживает это сродство с землёй: «грязная рука», которую целует Хоз, как человек, который, присягая на верность, в знак этого ест землю; «пыльные ноги»; в ремарках часто указывается, что Суенита садится или ложится на землю. В репликах Хоза несколько раз подчёркивается, что он ощущает силу человеческого огня – душевного тепла («Я начинаю теперь согреваться сам» (165);

¹³ Платонов, по справедливому суждению М.А. Дмитриховской, мыслит устройство мира и человека в терминах основных природных стихий. Огню, воздуху, воде и земле на уровне макрокосма соответствуют внутреннее тепло, дыхание, кровь и тело (плоть) // Дмитриховская М.А. Макрокосм и микрокосм в художественном мире А. Платонова. – Калининград, 1998. – С. 2.

«Я чувствую тепло человека в этой стране... (185)), это и позволяет ему на какое-то время уверовать, что сама жизнь и существование людей всё же наполнены смыслом.

Эта вера, олицетворившись для него в Суените как живой истине, стала источником удивительных метаморфоз героя. Так, в третьем действии он совершенно не похож на иностранца, его даже окрестили Иваном Фёдоровичем Хозовым. Он мыслит и говорит по-колхозному: *«Опасность отставания налицо. Уборка травы не закончена. Налог по мясопоставке не сдан. <...> Суенита, дыханье моё, ворочайся скорее в наши избушки, у тебя сердце бьётся умнее моей головы. Я классового врага не вижу! А ведь это всё его проделки!»* (180). И еще: *«Отчёт в райзо закончен, слава богу. Книги писал, а никогда так не радовался. (Расписывается с размахом.) Хорошо!»* (185).

Такие перемены в мышлении и действиях иностранца показывают, что для Платонова он важен не столько как объективированный образ, несущий оценку со стороны, сколько как кровно заинтересованный происходящим, связанный с ним огромностью своей «тоски» по иному состоянию мира. Восхищение Суенитой как Надеждой на возможность истинной жизни – жизни, отпавшей от столичных «вращающихся пустяков», на довольно продолжительное время затуманивает для Хоza реальный смысл совершающегося вокруг. Тем зорче к нему относится автор, показывающий, что и сюда, в пастуший колхоз, находящийся на берегу Каспийского моря, дотянулись мертвящие все живое щупальца московской идеологии. Авторской волей герой помещается в замкнутое бюрократическое пространство: *«Внутренность правления колхоза. Портреты. Лозунги. Сельскохозяйственные животноводческие плакаты. Стенгазета. В углу – свёрнутое красное знамя. Стол со счётами. Лавки. Одно окно, оно закрыто <...>* (179). Обстановка, одновременно напоминающая и описание бюрократического заведения Щоева («Шарманка»), и фойе московского вокзала, создаёт атмосферу «неживой» жизни. Да и сам Хоз слышит в свой адрес от Ксении: *«Забюрократился уже!»* (181). Как это происходит?

Развертывая перед читателем-зрителем механизм идеологического морока, Платонов избирает в качестве «ружья», которое обязательно должно выстрелить, плакат: *«За здорового советского старичка!..»*, висящий на сцене на протяжении всего первого действия пьесы. Само сочетание слов *«советский старичок»* в начале 30-х годов могло восприниматься как оксюморон: если он советский, то в силу очевидных причин он никак не может быть старичком. Поэтому как только появляются не плакатные, а реальные старички – Филипп Вершков и Прохор Берданщик – они невольно становятся двойниками Хоza, т.е. эле-

ментами конструирования его образа, что со всей очевидностью подчеркивает условность Хоза как иностранца.

Б е р д а н щ и к. А я – правда, нет ли? Классовый враг?

Х о з. <...> Ступай в район и скажи, чтоб тебя арестовали <...>

Б е р д а н щ и к. Не берут никак – признаков нету, говорят, нищий человек <...>

Х о з. Значит, ты полезный общественник.

Б е р д а н щ и к. Я-то? Едва ли. Я в книге начитался: люди сто тысяч годов живут на белом свете – ни хрена не вышло. Неужели за пять лет что получатся: да ничоём!

Х о з. Прочь отсюда, классовый враг!

Б е р д а н щ и к. Я не виши это сказал. Это я бдительность твою проверял, а может – ты агент Ашуркова! <...> (182).

Весь диалог строится на «перевёртышах». Необычно уже то, что живущий в СССР старик Прохор Берданщик выражает контрреволюционные идеи, в то время как иностранец Хоз играет роль чуть ли не следователя ГПУ. Берданщик, ознакомившись с правилами игры новой власти, строго им следует, и из врага превращается в друга («бдительность твою проверял»). Кто же они, эти «двурушники», заставляющие быть всегда начеку? Это самые обычные люди, которые привыкли все идеи проверять здравым смыслом. Хоз, оставшись один, после этого разговора с Берданщиком повторяет слова своего двойника: «*Не понимаю ничего: облака по уму плывут!*» (182). В следующем диалоге Хоза и Филиппа Вершкова повторяется та же самая игровая ситуация, но уже оба собеседника надевают схожие маски:

В е р ш к о в. Да, я что хочешь! Когда как! Когда великий! Когда мелкий! Что ж делать: жизнь ведь мероприятие незаконченное! Приходится!

Х о з. Да ведь и я тоже, Филька, такой: когда как! Мы оба с тобой трудящиеся люди! (183).

Образы Хоза, Берданщика, Вершкова оказываются взаимопроницаемыми. И «Избушки» в целом постепенно превращаются в игровое пространство.

Эта чудовищная идеологическая «игра» власти с народом, получившая официальное название «великого перелома», разрушила веками формировавшиеся трудовые и нравственные основания Жизни и спровоцировала страшную трагедию – Голод. Именно голод народа станет для Хоза подлинным испытанием, ведущим к пониманию происходящего. Мотив голода в третьем действии пьесы звучит уже постоянно: он обозначен и в репликах героев, и в авторских ремарках. Хоз сидит в правлении, за закрытым окном, а входящие к нему Ксения,

Филипп Вершков то и дело приносят вести о том, что творится за стенами правления:

В е р ш к о в. ... Надобно, Иван Фёдорович, что-нибудь народу дать, он не евши, плачет, лежит на земле.

<...>

К с е н я. Дедушка Иван! Чего-то у нас там делается такое! Все орут, томятся, друг друга раздражают! (184).

Хоз проникается подлинным состраданием к людям, он готов поделиться с ними своей пищей – разделить участь голодающих.

Х о з. А много у тебя молока в груди ещё осталось?

К с е н я. И старого и малого накормлю – и в резервный фонд останется!

Х о з (отдаёт ей бутылку с молоком обратно). Ступай корми всех детей своим молоком. Сколько успеешь, пока себя всю иссосёшь.

К с е н я (радуясь и удивляясь). А верно, дедушка Хоз! Чего я себя, дура, берегла, только мучилась!

Х о з. А мужчинам и женщинам дай из аптеки по одной химической таблетке. Пусть съедят их, скажи, я велел, я тоже ими кормлюсь – второй век живу.

К с е н я. О, они умные, они терпеливые, дедушка Хоз! Им чуть-чуть дай только, у них сразу сердце болеть перестанет!

Х о з. Накорми их, Ксения, из груди своей и из аптеки (186).

Однако пустыми оказываются не только желудки колхозников, опустошается сама душа. Голод «съедает» не только физическое тело человека, он развенчивает всяческие иллюзии относительно новой Власти. Ей в финале «уста Ксении ...прошепчут приговор: «Москва проклятая!»¹⁴

Для Хоza колхозный морок рассеется окончательно лишь с возвращением Суениты. Она вернется без овец и хлеба, обрекая тем самым колхозников и собственного маленького сына на верную смерть, но гордая тем, что простила бандита Ашуркова.

С у е н и т а. А Федьку Ашуркова я велела ГПУ простить и дать мне на воспитание, я из него колхозника-ударника сделаю, он годится лучше наших, я знаю! Он кроткий будет!

Х о з. Значит, это и есть классовая борьба! Ну что ж – пускай вращаются пустяки!

С у е н и т а. А ты думал, это одно убийство!

¹⁴ Эту фразу Н.В. Корниенко цитирует по рукописи и авторизованной машинописи (ЦГАЛИ, ф.2124, оп. 1, ед.хр. 90) // Новый мир. – 1993. – № 4. – С. 121.

Х о з. Хорошо. Классовый враг нам тоже необходим: превратим его в друга, а друга во врага – лишь бы игра не кончилась. А есть чего мы будем, пока Ашурков твой с добром приплывёт?

С у е н т а. Химию, старичок! Ты игры не понимаешь! (188)

Этот диалог окончательно возвращает Хоза к прежней трезвости и значит для него гораздо большее, нежели лишь разочарование в Пастушке и колхозном строе. Тщетными оказываются надежды героя на событие Революции как онтологического акта, который мог бы открыть человечеству пути к Преображению Мира. Взгляд Хоза на движение истории вернется к первоначальной грусти: окончательно увидится «*вращением бушующих пустяков*».

Несколько иначе иностранцев и русских Платонов показывает в своей последней пьесе «Ноев ковчег» («Каиново отродье»). Во-первых, в большей мере, чем европейцев, Платонов выводит на сцену американцев, завершая тем самым разработку американского сюжета как одного из сквозных в своем творчестве. Во-вторых, русских как таковых в этой пьесе нет, так как их поведение в мире оказалось идентичным поведению американцев. Последние хотя и безраздельного господства, так же ведут себя и русские, оказавшиеся частью огромной тоталитарной системы, созданной внутри страны. Во всем, что касается внешней политики, Шоп, Секерва, Полигнойс, Конгрессмен – это американцы, но если рассматривать взаимоотношения внутренние, то перед читателем-зрителем в образах этих героев предстают русские. Примеров, подтверждающих это наблюдение, в пьесе предостаточно.

Если рассматривать внешние взаимоотношения США с другими державами, то вырисовывается портрет Америки спесивой и высокомерной, полагающей, что нет в мире ничего лучшего, как быть американцем. На представителей других национальностей янки глядят сверху вниз, всячески стараясь подчеркнуть свое превосходство:

С е к е р в а (к брату). Американец?

Б р а т. Нет.

С е к е р в а. А тогда вообще зачем ты? Здесь запретная зона (384).

Отношение американцев к миру передано в песенке, которую поет Шоп, отправляющийся в духан к турку Селиму:

Ш о п. Весь мир – трактир,

Веселые мы янки.

Пропьем мы мир,

Пропьем его до дыр!

Идём мы к вам, прекрасные турчанки! (377).

Само выражение «Весь мир – трактир» вызывает ассоциации с шекспировским «Весь мир – театр». Но если театр предполагает широкий спектр действия (от трагедии до комедии), то трактир сужает это действие до фарса. Вся мировая история «разыгрывается» для развлечения янки. Позиция американцев-потребителей, жаждущих удовольствия («*пропьем мы мир, пропьем его до дыр*»), – это позиция безответственности, усиливающей энтропию, ведущую планету Земля к невольному Возмущению.

С другой стороны, диалоги героев-американцев передают вполне узнаваемые реалии советской действительности:

Секерва. <...> Я вам сказал: я пока их не вижу, останков ковчега! Пока! Но они будут, они будут! Такова воля Америки! Они там вон лежат, где обрушилась древняя скала – я их, кажется, уже вижу! По-моему, это бушприт ковчега!

Шоп. Поглядите внимательней: вы и камбуз увидите. Вы жить хотите – вы правы (378).

Этот диалог Секервы и Шопы демонстрирует ситуацию, хорошо знакомую самому Платонову, когда люди в СССР отказывались от собственного мнения и готовы были признать то, что от них требовали стоящие у власти. И реплики этих героев – не единственный пример. Необычайно выразителен диалог между Секервой и Шопом, выявляющий ситуацию «всеподнадзорности»:

Секерва. А вдруг он [брат Господень] наш – от Федерального бюро расследований? Это его за нами следить прислали. Разведка за разведкой, крест на крест, так вполне бывает.

Шоп. Ну?

Секерва. Бывает. А за ним, за братом, тоже следят, а за тем, кто за ним, тоже... Это великая система! (385)

Не случайно в рукописи пьесы Платонова среди набросков появляется запись: «Эпоха воинов прошла, наступило время шпионов»¹⁵.

Итак, образы американцев в пьесе выполняют двойную функцию: с одной стороны, они действительно выявляют взаимоотношения США с другими державами на мировой арене, с другой – они приоткрывают происходящее в нашей стране. Победная война не сняла ста-

¹⁵ Корниенко Н.В. Примечания // Платонов А.П. Ноев ковчег. Пьесы. – М., 2006. – С. 458.

линский прессинг. Он по-прежнему ломал и опустошал души людей редким иезуитством своих форм¹⁶.

Однако, как и в первых двух пьесах, злободневные политические вопросы явились для Платонова основанием для решения бытийственных проблем, которые поставлены в этой предсмертной пьесе особенно остро.

Политическая борьба враждующих держав осмыслена писателем в рамках повторяющейся библейской истории: брат поднял руку на брата и готов совершить страшный грех Каина. Сокровенное лоно Земли как источник всего живого люди пытаются превратить в военную крепость – атрибут убийства и разрушения. Земля у Платонова, будучи живым телом, не выдерживает надругательства над собой, в очередной раз вздымается Пучиной. Начинается Всемирный потоп...

В литературоведении представлено мнение, что потомками завистливого Каина Платонов изображает «финансово-политическую и культурную элиту Запада»¹⁷. Однако, скорее всего, «Каиново отродье» – это все человечество, допустившее небратское отношение между людьми, пораженное «микробом цивилизации», то есть честолюбием, эгоизмом и злобой.

В преддверии Апокалипсиса Платонов особенно тщательно отслеживает противоположные – жизнеобеспечивающие силы. Противоборствующие стороны в пьесе делятся не столько по национальному, сколько по «ноосферному» принципу. Прежде всего об этом свидетельствует образ глухонемой Евы. Первая же ремарка показывает нам Еву, стоящую на коленях перед Землей. Она *«рассматривает там что-то: крошит крошки, трогает пальцем на земле какое-то маленькое невидимое существо»* (375). Ева противостоит «мусору» цивилизации. Ее взгляд устремлен в Землю, которую она видит живым сокровенным веществом. Из этого-то вещества она и творит новый мир: *«Целый мир из камешков, из глиняных комочков, целый мир тишины и детской истины»* (378).

К действиям и языку Евы – языку жестов – люди приближаются лишь в момент смертельной опасности. Лишь тогда они начинают слышать друг друга.

¹⁶ Р. Ходел справедливо заметил, что взаимоотношения США с другими державами приоткрывают «именно советский сталинский бюрократический мир ... в весьма неприглядном виде» / Ходел Р. Комедия «Ноев ковчег»: Спор с либерализмом // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. – М., 2004. – С. 173-174.

¹⁷ Дырдин А.А. Комедия «Ноев ковчег»: «вещь Бога» или неизвестная истина // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. – М., 2004. – С. 197.

Б р а т. Не разгорятся! Одна вода. А что же? Всюду сыро стало, грунт насквозь промок.

Г о р г. А мы сейчас сухим подожжем.

Берет одно бревнышко из останков ковчега, зажигает его. К костру подходит нунций Климент.

К л и м е н т. Отец, мы вам кофе варим. Не обижайтесь, а то помрем скоро – свободная вещь!

К л и м е н т (берет из останков другое бревнышко и подает его Горгу). Надо больше огня! (403)

Вор и нунций папы римского на какой-то момент утратили все свои сословные и социальные различия. Любопытно заметить, что в уста вора Платонов вкладывает свою фразу: «Свободная вещь», – которую он всегда произносил в ответ на «самые сногшибательные, порой нелепейшие слухи, касались ли они политических событий или литературных»¹⁸. Это выражение, по мнению О. Меерсон, не только «является «словом»... героя о событии. Можно даже утверждать, что эта «свобода вещи»...у Платонова теснит свободу реагирующего на нее героя...»¹⁹. Всемирный потоп непредсказуем и неподвластен человеческой воле по сути так же, как и вырвавшиеся на свободу зловещие идеи тоталитаризма.

Но и в этой пьесе звучит надежда на спасение. О ее возможности говорит и образ Корабля, противопоставленный образу останков ковчега. С образом Корабля как символом спасения связан сквозной мотив, проходящий через все три пьесы. Если в «Шарманке» Алеша мечтает о строительстве Дирижабля, воплощающего для него мечту о социализме, а в «14 Красных Избушках» корабль олицетворяет надежду на спасение от голодной смерти, то для героев «Ноева ковчега» корабль, который строят большевики (не случайно они оказываются вне-сценическими персонажами), символизирует возможность отказа человечества от пути цивилизации, т.е. от опустошения земли, превращения ее в «дырявое», мертвое тело. Но все, что связано со строительством Корабля, осталось недосказанным. Правы исследователи платоновской рукописи, утверждающие, что финал пьесы остался открытым по причине смертельной болезни автора. Но вероятно и другое: Платонов не просто не успевал дописать пьесу, он мог до конца не решить самый важный для себя вопрос: будет ли достроен корабль как возможность сотворения нового, Преображенного мира?

¹⁸ Липкин С. Голос друга // Платонов А. Воспоминания современников: Материалы к биографии. – М., С. 122.

¹⁹ Меерсон О. «Свободная вещь». Поэтика неостранения у А.Платонова // Berkeley Slavic Specialties. – 1997. – P. 8.

Итак, сквозной мотив «иностранцы среди русских», претерпевая от пьесы к пьесе существенную трансформацию, оказывается заряженным значительным семантическим и жанрообразующим потенциалом. Если в «Шарманке» иностранцы выполняют разоблачительную функцию, что приводит к редукции фарсового начала и усилению драматического, то в «Избушках» Хоз и Интергом как иностранцы – не более чем художественная условность, которая позволила Платонову показать, с одной стороны, литературное происхождение идей Москвы и разрушительность обольщения ими для народа, с другой – тщетность надежд на революцию как возможность Преображения мира и человека. Семантическая многослойность мотива определила и его жанровую значимость. Мерцающий в пьесе жанровый образ пастушеской идиллии как некоей бытийственной нормы оказался потесненным трагедией как доминирующим жанром. Наконец в «Ноевом ковчеге» Платонов показал глубокую относительность национального, расового и иного разделения людей, обозначив при этом единственный водораздел – «ноосферный», что подчеркнуто «катахрезностью» названия: «Ноев ковчег» / («Каиново отродье»). Человечество, выбравшее путь всяческого замусоривания планеты Земля, неизбежно ввергает себя в ситуацию Апокалипсиса, что и определяет мистику в качестве доминантного жанрового образа.

Е.Н. ПРОСКУРИНА
(г. Новосибирск)

«ПРОБУЖДЕНИЕ» Г. ГАЗДАНОВА КАК «МУЗЫКАЛЬНЫЙ» РОМАН*

Метод романа – тот же, что метод инструментальной музыки. В романе сами характеры можно разрабатывать так же свободно, как в музыке развивается тема.

Ф. Шлегель

Исследователи творчества Г. Газданова указывают на внутреннее родство его романов, состоящее во множестве межтекстовых связей, лейтмотивных переключек, структурно-стилевых повторов, группирующихся вокруг главной темы: жизненного путешествия героя к обретению смысла бытия. Такой взгляд дает основание увидеть в роман-

* Работа выполнена в рамках программы «Эволюция жанров русской литературы 17-20 веков и региональные традиции Урала и Сибири».