

К 105-ЛЕТИЮ А. ПЛАТОНОВА

РЕАЛЬНОЕ И МИФОЛОГИЧЕСКОЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ А. ПЛАТОНОВА

Н.П. ХРЯЩЕВА

Уральский государственный педагогический университет

СНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ «ЧЕВЕНГУРА»

В статье исследуются поэтика сновидений в романе «Чевенгур», функции снов в формировании сюжета инициации Саши Дванова, а также в выражении авторской концепции переустройства мира. Отмечается воздействие традиций древнерусского жанра видений и двойственность «онирического» пространства романа, сочетающего конкретно-исторические и мифологические параметры.

Трудность исследования поэтики сновидений в романе А. Платонова «Чевенгур» связана с тем, что сама целостность его образно-символического строя во многом ориентирована на снопоподобие¹. Не выходя за рамки «посюсторонности», Платонов подводит под свое повествование совершенно недвусмысленный подтекст: оно лишено «явственности» — все действия героев, равно как и их цели носят оттенок неких сновидческих фантазмагорий. Цель их поисков определена лишь символически, да и сами «искатели» больше символы иного — чаемого плана, нежели проявления самой реальности. Так, например, сознательно выраженная идея поиска точки опоры для постановки великого эксперимента преобразуется в пространстве снопоподобной реальности в свою иносказательную форму: процесс буквального поиска социализма как «твердого предмета», который можно забыть или потерять. У Саши Дванова он легко превращается в «сундук с сытыми булками для Сони», потеря которого так ужасает героя. Поиск же обрывается при этом огромным количеством символически заданных «второстепенностей» (впрочем всякий раз обертонов основной мело-

¹ См. об этом: Вьюгин В.Ю. Сны в Чевенгуре // Роман А. Платонова «Чевенгур»: авторская позиция и контексты восприятия. Воронеж, 2004. С. 76-93; Ярошенко Л.В. Онирический дискурс как способ повествования в романе-мифе А. Платонова «Чевенгур» // Там же. С. 68-75.

дии): множеством ситуаций, эмоций, мнений; множеством людей в фантастически неопределенных комбинациях, в загадочном, поистине снопоподобном переплетении.

Что же перед нами, как не вполне узнаваемая «работа» сновидения, представляющая собой факт сознания в его панпсихическом, истинном рассматривании; истинном, потому что только посредством пестроты, калейдоскопичности описания — «из многих глаз, их многих уст», т.е. с полностью задействованным пантеоном наших психических «ингредиентов», можно высветить подлинный, не связанный неизбежно присущей сознанию субъективностью смысл идеи². Иными словами, ничто не застолблено здесь как нечто такое, что именно должно быть: все кажется случайно отобранным сновидениями из необъятных кладовых бессознательного по поводу рассматриваемого. Чем же определена особая снопоподобная поэтика «Чевенгура»?

Один из ключевых мотивов, объединяющих сны в «Чевенгуре», связан с памятью о детстве³. И память эта чаще всего оживает в снах как самые светлые и чистые воспоминания детства. У каждого из героев они имеют свое собственное лицо: «*детский день*» Саши Дванова — сон перед отбытием в Чевенгур; «*детские забытые места*», которые находил Копенкин в тех уездах, где он жил, странствовал и воевал; «*овраги близ места его (Чепурного) родины, и в тех оврагах ютились люди в счастливой тесноте...*» и т.п.

Герои живут верой в то, что этот свет детства должен повториться вновь, но уже во всеобщем, планетарном масштабе — в победе коммунизма, потому как жизнь вне коммунизма оказалась мучительным, замкнутым на самое себя состоянием всеобщего горя и безнадёжности, бесконечно далекого от виденного некогда идеала, а точнее, данного сном тайного свидетельства об ином — родственном детству лице мира. Поиски коммунизма выливаются у героев «Чевенгура» в путь возвращения детского рая. Выраженные пространственно, они тем не менее имеют иную — вертикальную направленность, связанную с попыткой преодоления «горизонта» данной бытийственности. С сомнениями в возможность и оправданность данного преодоления и поисками эстетических средств, с помощью которых можно было бы выразить мечту о реальности онтологически новой картины мира, и связана

² Фрейд З. Толкование сновидений. СПб., 1998. С. 556-557.

³ Л. Карасев отмечает, что сны «возвращают спящих взрослых к их детству, ...платоновские люди-сироты начинают жить «назад», тянуться к своей «материнской родине» от жизни здешней, взрослой, которая принимает их как мачеха» // Карасев Л. Знаки «покинутого детства». «Страна философов» А. Платонова: проблемы творчества. М., 1994. С. 267.

особая снопоподобная поэтика «Чевенгура». Бросим взгляд на ее «корневую систему».

Попытка нащупать в самой реальности принципиально новые связи Человека с Миром мерцает в «Чевенгуре» памятью «о сюжете восстания на Вселенную», объединяющем все «научно-фантастические» произведения Платонова. Это, прежде всего, ряд публицистических статей, составляющих «звездную» тему: «Заметки» (1. В полях), 1921; «Жизнь до конца», 1921; «Невозможное», 1921-1922; «Симфония сознания», 1923-1924, — где Платонов, «выстраивая свою концепцию бытия, ... пересматривает весь прежний бытийственный «состав» в отношении к центральному для него миромоделирующему принципу, связанному с преодолением Смерти. <...> Смысл и динамику всей постройке придает искреннее, нетерпеливое желание художника помочь человеку, страдающему в тенетах губительно-природного закона существования»⁴.

Тяга к звездным мирам в сочетании с бережным вниманием к любой «крытине» на родной земле определяет и поэтику ранних «утопий-фантазий»: «В звездной пустыне», 1921; «Маркун», 1921; «Сатана мысли», 1922; «Потомки солнца», 1922. Прямолинейность восторга перед возможностями человеческого разума, устремленного к Практической победе над Космосом, свойственная публицистике, сменится в них глубочайшим сомнением, нашедшим художественное воплощение в странном парадоксе: то, ради чего пересотворяется Вселенная, — *«чтобы в ней — новой — не смогла умереть уже ничья родная душа»*, — оказывается невыполнимым, так как сам человек в ходе такой «перестройки» превращается в «мозгового головастика» с усохшим сердцем, даже не способным увидеть губельных плодов своих усилий.

Наконец в научно-фантастических произведениях зрелой поры — «Лунной бомбе» и «Эфирном тракте» (1926-1928) Платонов развернет уникальный по своей универсальности диалог о возможности человеческого Бессмертия, высказав одновременно и самые основательные контраргументы. В «Эфирном тракте» жажду *«свернуть скулу...подлой жизни»* художник соизмерит жизнеобеспечивающими образами Матери, Почвы, Книги. Результирующий смысл данного соизмерения проявит себя диалектикой жанрового движения — от утопии к притче⁵.

Таким образом, обозначенный нами круг произведений, условно называемых научно-фантастическими, уже несет в себе первоначальные уровни осмысления главной для Платонова «заботы»: как роду

⁴ См. нашу раб.: «Кипящая Вселенная» Андрея Платонова. Динамика образотворчества и миропостижения. Екатеринбург – Sterлитамак, 1998. С. 46, 64.

⁵ Там же. С. 123.

человеческому обустроиться во Вселенной? Можно ли превратить ее в уютный для человека дом, в котором была бы побеждена Смерть?

В обозначившейся перспективе художественного движения писателя бросается в глаза прежде всего жанровая новизна «Чевенгура», «росшего слоями» (Л.А. Шубин). Так, соотносимость каждой из частей текста с традиционными жанрами: роман воспитания — 1 часть; роман-путешествие — 2 часть; роман-миф — 3 часть, — едва возникающая в сознании читателя, тут же разрушается, не оправдывает себя, подрываясь всякий раз иными миромоделирующими стратегиями⁶. Сокровенная мысль Платонова, связанная с возможностью человеческого Бессмертия, пытается освободиться от научно-фантастических «одежд», оказывается в «густоте» реально-исторической ломки, вызванной революцией 1917 года и «понимаемой как революция «космическая», онтологическая»⁷. Причудливость образов, стремящаяся передать знаки бытийственно новой картины мира, не только соотносена здесь с подчеркнутой реалистичностью в изображении конкретно-исторического времени, но и окрашена этим временем. Возникающая при этом напряженность стилистического «противочувствия» и определит снопоподобную поэтику «Чевенгура». В.Ю. Вьюгин справедливо отметит: «...корни стиля зрелых произведений Платонова... в фантастике. <...> Сплав невозможного и «натурального» рождает поэтику сновидения, которая помогает автору загадывать свое мнение, свою позицию»⁸.

А что представляют на фоне снопоподобной поэтики «Чевенгура» собственно сновидения, какова их семантика и поэтический строй? Обратимся к снам Саши Дванова, в образе которого, по справедливому замечанию Е.А. Яблокова, «в полной мере проявлен авторский образ мира»⁹. Но прежде попытаемся увидеть функциональную связь сновидческих картин с инициационными испытаниями героя, которые призваны изменить его онтологическое состояние¹⁰. Данные испытания, как правило, отмечены лишь элементами снопоподобия, связанного с временным отключением сознания Саши Дванова.

Одно из первых испытаний герой проходит в границах железнодорожного путешествия по степной России. За миг до крушения герой «вылетел из будки, ... схватился за поручни сходной лесенки... Близко

⁶ Подробнее см. об этом: Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове. Ижевск, 2002. С. 302-306.

⁷ Яблоков Е.А. На берегу неба. СПб., 2001. С. 12.

⁸ Вьюгин В.Ю. Сны в Чевенгуре // Указ. раб. С. 80-81.

⁹ Яблоков Е.А. Указ. раб. С. 13.

¹⁰ Подробнее об изменении онтологического состояния посвящаемого см.: Элиаде М. Миф о вечном возвращении. М., 2000. С. 341-343.

бежала земля, которая ждала его жизни, а через миг останется без него сиротою. Земля была недостижима и уходила как живая; Дванов вспомнил детское видение и детское чувство: мать уходит на базар, а он гонится за нею на непривычных опасных ногах и верит, что мать ушла на веки веков, и плачет своими слезами» (85)¹¹. Затем следует временная смерть, совершающаяся через соединение с землей, вхождение в землю: «Теплая тишина тьмы заслонила зрение... Дванов пропал в обступившей его тесноте» (85). И воскресение героя: «Очнулся он вдалеке и один; старая сухая трава щекотала ему шею, и природа показалась очень шумной» (85). Переживание реальной гибели дано в этой сцене в тончайшем переплетении с параллельным ощущением ее иллюзорности, возникающим благодаря спасительному стяжению образов детской и взрослой памяти: Матери, уходящей «на базар/на веки веков», и Земли, близко бегущей, но недостижимой, — которые являются гранями единого образа Матери-Земли. Герою открываются здесь главные бытийственные категории. Осознавая их взаимосвязь, он впервые ощущает значимость своего собственного присутствия в мире.

Формой второй инициации станет длившаяся восемь месяцев смертельная болезнь героя: «В минуты сознания Дванов лежал пустой и засохший, ... ему казалось, что он может полететь, как летят сухие, легкие трупики пауков» (89). Мир в послетифозном воскресении открывается для героя небывалой интенсивностью скрытой в нем жизни: «воздух ... как вода», «солнце ... как огонь», — перетекающей в него самого. Процесс «соития с землей» дан здесь опосредованно. Его семантику «аккумулируют» в себе два художественных образа. Первый связан с уподоблением «засохшего» героя «легким трупикам пауков», отлетающих от земли, чтобы неизбежно в нее возвратиться. Второй проявлен амбивалентностью дома двановской смерти: гроб был «прочный, прекрасный, с фланцами и болтами, ... Захар Павлович хотел сохранить Александра ... для памяти и любви» (89). Дом смерти пересотворен мастером-отцом в дом жизни. Примечательно и его последующее «превращение»: он — расколотый на дрова — «перетекает в мысль» Захара Павловича о «рессорном железе» для «детской качалки». Пройдя сквозь временную смерть, герой словно воскресает для нового способа бытия, ибо теперь он знает его истинные измерения.

Сквозь третье испытание, кульминационное в данной парадигме, герой пройдет в момент встречи с отрядом анархистов. Его опознава-

¹¹ Платонов А. Чевенгур. М., 1991. (Далее текст цитирую по этому изданию с указанием страниц в скобках).

тельными знаками будут выстрел, ранение героя в ногу, падение на дно оврага. Ю.Г. Пастушенко, сделавший тщательный анализ данной инициации, отметит: «Актом «соития с землей» завершается вертикаль Дванова, свергнутого с высоты «нагорной дороги» во мрак бездны, переживающего символическую смерть и одновременно наивысшее физическое наслаждение. <...> Эпизод (ранения) становится поворотным пунктом — переходом повествования из реального мира (почти ясного мира своего детства) в фантастический...мир мифа, мир Чевенгура. ...Смерть несет в обобщающем мифологическом сознании... смысл, связанный с идеей перерождения человека и человечества»¹².

Однако в ряду рассматриваемых инициаций не менее важным, на наш взгляд, является процесс раздвоения героя. Поскольку раздвоение несет в себе результирующий смысл всех предыдущих испытаний, остановимся на нем подробно. Постоялая хата близ железной дороги напоминает один из кругов дантова ада. Здесь будто сошлись все «вне-сценические» персонажи романа, которые, выпав *«из строя жизни»*, самостоятельно отправились на *«поиски хлеба и спасения»*. Адова атмосфера этой хаты налицо: лежащий *«ярусами»* народ; *«шум»* от *«вздохов и храпа»*, *«мужик с мертвой черной бородой»*, следящий *«за действием огня»*, *«голые люди на печке»*. К последним и полез Дванов, несмотря на их предупреждение о невыносимой жаре. В этой точке и дано раздвоение героя: *«...Он видел одновременно и ночлежную хату, и самого себя, лежащего на печке»* (115). В чем же онтологическая суть раздвоения? Что означает видеть перед собой себя же? Иными словами, кто тот, кто видит Сашу лежащим на печке? Если он — Саша, то кто же тогда лежит? За восходящим к инициации двойничеством таится открывшаяся в герое способность одновременно существовать в разных мирах, точнее, на их границе: быть Сверх-Двановым — проникать духовно-сущностную, ноуменальную сторону мира и одновременно являться составляющей частью феноменальной его стороны.

Таким образом, инициационные испытания, сквозь которые проходит Саша Дванов, всякий раз вырастают из катастрофичности конкретно-исторического бытия России: железнодорожное крушение, символизирующее неудачу революции в целом, холод и голод, обернувшиеся «сыпняком», ранение в результате открытой схватки разных социальных сил и даже раздвоение, спровоцированное адом «великого кочевья», — все это его смертоносные грани. И всякий раз они оборачиваются надеждой на онтологическое обновление, изменение бытий-

¹² Пастушенко Ю.Г. Мифологическая символика в романе «Чевенгур» // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып. 13. Воронеж, 1999. С. 36-37.

ственного «распорядка», сопряженного с перерождением самого героя. Вехи этих перемен чуть обозначены. Они мерцают в моменты инициационных сдвигов сознания, когда на мгновение соединяются сферы Жизни и Смерти, заставляя героя поверить в эту почти мистическую вертикаль как в спасительный для человечества мост.

Эта вера сформирована и укоренена «происхождением» героя. Платоновский герой — «сирота, отмежеванный от всех бытных связей: дом, семья, родственные отношения, необходимый человеку вещный круг — пребывает в абсолютной бытийственности. ... Осознание себя-в-Мире как себя-Сироты, являющееся, по сути, уразумением своего места на путях космической эволюции, и становится тем качественно новым фундаментом, на котором прорастает для человечества возможность поисков нового развития, закономерно порождающего ... принципиально иной способ существования во Вселенной»¹³. «Перемену к лучшему» Саша Дванов несет в себе как состояние своего существования: *«Александр ... верил, что революция — это конец света. В будущем же мире мгновенно уничтожится тревога Захара Павловича, а отец-рыбак найдет то, ради чего он своевольно утонул. В своем ясном чувстве Александр уже имел тот новый свет, но его можно лишь сделать, а не рассказать»* (77). Заклучая внутри себя «свет» нового постапокалипсического мира¹⁴, герой пытается распространить его вовне, т.е. «сделать» окружающий его мир сообразно той логике, которая открыта ему во внутреннем зрении. Смысл этого зренья как результата психических изменений и проявлен сновидческой парадигмой.

Возможно, архетипическим основанием этой парадигмы явилось для Платонова постапокалипсическое обновление неба и земли, данное в таинственном видении Святому Иоанну Богослову. «И увидел я новое небо и новую землю; ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нет». (Откровение Святого Иоанна Богослова: Гл. 1 — 1). Изнутри богословской традиции данный фрагмент видения Святого Иоанна толкуется следующим образом: «Здесь говорит Иоанн не о небытии твари, но о перемене к лучшему. <...> Обновление уста-

¹³ Цит. нашу раб.: Антропологическая инверсия как принцип построения художественного образа в романе А. Платонова «Чевенгур» // Русская литература XX-XXI вв.: направления и течения. Вып. 6. С. 47.

¹⁴ Комментируя данный фрагмент текста, А. Ливингстон отмечает: «Герой Платонова, глубоко сознающий свою пустоту, в том же смысле полный — наполненный — поскольку ... он уже имел в себе тот новый мир». // Ливингстон А. Христианские мотивы в романе «Чевенгур». - «Страна философов» А. Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. М., 2000. С. 560.

ревшего означает не изглаждение и уничтожение, но устранение усталости и морщин»¹⁵.

Однако данное предположение требует комментария. Вопрос об отношении Платонова к христианской культуре: является ли оно чисто эстетическим, мировоззренческим или включает в себя серьезный диалог с основными догматами христианства, — не раз привлекал внимание исследователей. Наиболее убедительна, на наш взгляд, точка зрения Е.И. Колесниковой, рассматривающей платоновское отношение к Богу на фоне разных традиций: «Частое обращение Платонова к христианской лексике и проблематике ... оказывается лишь отправной точкой для дальнейшего духовного поиска»¹⁶. В сфере интересующей нас проблемы нового человека убедительными представляются доводы ученого о том, что для Платонова важны и «христианское понятие метанойи, перемены ума, которое наступает в результате таинства покаяния»; и «теософская идея переселения душ» (знакомство с сочинениями Е. Рерих, Е. Блаватской, Р. Штейнера); и «представления различных психологических школ о природе человеческого сознания»¹⁷. Но все эти контексты Платонов существенно переосмысливает в связи с собственными философско-духовными и эстетическими заботами. Поэтому, анализируя сновидения Саши Дванова, мы будем иметь в виду лишь известное отталкивание Платонова от общего семантического ядра постапокалипсической модели.

Что же касается самой структуры сновидений и их образно-поэтического строя, то помимо опоры на язык народных примет и верований¹⁸, они во многом определяются древнерусской традицией жанра видений¹⁹. Смысловые и структурные компоненты данного жанра выделил Н.И. Прокофьев: «1) молитва или раздумье видящего, после чего он обычно впадает в «тонок сон»; 2) появление чудесных сил, которые, сообщая видящему «откровение», разрешают какой-либо вопрос и призывают к действию; 3) испуг видящего; 4) смысл «откровения»;

¹⁵ Толкование на Апокалипсис Святого Андрея, Архиепископа Кесарийского / Репринт. Изд. 4, пер. с греч. М., 1901. С. 181.

¹⁶ Колесникова Е.И. Религиозные аспекты творчества А.Платонова (1920-е — сер. 1930-х гг.) // Роман А. Платонова «Чевенгур». Авторская позиция и контексты восприятия. С. 167.

¹⁷ Там же. С. 174-176.

¹⁸ Вьюгин В.Ю. Указ. раб. С. 82.

¹⁹ По мнению Ю.Г. Пастушенко, Платонов в конструировании образа Саши Дванова опирался на древнерусскую культурную традицию, связанную с житиями святых, духовными стихами, утопическими легендами, сказками // Пастушенко Ю.Г. Указ. раб. С. 38.

5) приказание о проповеди среди народа «откровения»²⁰. Сразу же отметим, что далеко не все приметы жанра оказываются налицо, к примеру, отсутствует 5 компонент — «приказание о проповеди», ибо перед нами не собственно видение с установкой на исконно устный характер бытования, а сновидение как элемент структуры литературного произведения. Не везде присутствует также «испуг видящего», но общая тенденция просматривается достаточно отчетливо.

Существенной чертой всех сновидений Саши Дванова является «тонкость» перегородки, отделяющей сон от яви, на что указывает в тексте автор-повествователь: *«Не существует перехода от ясного сознания к сновидению — во сне продолжается та же жизнь, но в обнаженном смысле»* (174). Резко «выбухает» в реальность уже первый сон Саши Дванова: *«Не теряя памяти, что на дворе жарко, что стоит длинный голодный день и что его ударил горбатый, Саша видел отца на озере во влажном тумане: отец скрывался на лодке в мутные места и бросал оттуда на берег оловянное материно кольцо. Саша поднимал кольцо в мокрой траве, а этим кольцом громко бил его по голове горбатый — под треском рассыхающегося неба, из трещин которого вдруг полился черный дождь, — и сразу стало тихо: звон белого солнца замер за горой на тонущих лугах. На лугах стоял горбатый и мочился на маленькое солнце, гаснущее уже само по себе. Но рядом со сном Саша видел продолжающийся день и слышал разговор Прошки с Прохором Абрамовичем»* (50). Первая примета жанра здесь, казалось бы, отсутствует. Однако, как отмечает Е.К. Ромодановская, в сибирских видениях «нет мотива предварительной молитвы или раздумья Сон чередуется с обморочным (или полуобморочным) состоянием..., обморок вызван болезнью»²¹. Мальчик теряет сознание от удара горбатого по голове: *«Саша упал с полопавшейся кожей под волосами, сразу обмокшими чистой прохладной кровью»* (50). В обморочном забытии и видит герой «свой сон». В качестве «чудесной силы» во сне предстает умерший отец. Странно его местонахождение: *«скрывался на лодке в мутные места»* — то ли лодка скользит не по поверхности воды, а по глубине, то ли туман делает изображение отца «мутным», «скрывающимся». Эта странность приглушается привычной для земного бытия отца и на всю жизнь памятной мальчику обстановкой: озером, лодкой, влажным туманом. Не менее странно и действие, при помощи которого отец сообщает сыну «откровение»: с того света он пе-

²⁰ Прокофьев Н.И. Видение как жанр в древнерусской литературе // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та. М., 1964. Т. 231. С. 40.

²¹ Ромодановская Е.К. Рассказы сибирских крестьян о видениях // ТОДЛ. TXLIX, СПб., 1996. С. 148.

редает Саше «оловянное материно кольцо». Эта вещь-символ, оказавшись в руках горбатого, провоцирует Апокалипсис, проявляющийся природно-космической катастрофой (ср.: описание Апокалипсиса в «Эфирном тракте»), финал которой маркируется кошунственным жестом горбатого²². Смысл сна приоткрывается в сфере центральной идеи Платонова об исчерпанности кровно-родственных отношений. Сущностная сторона этих отношений связана с Матерью. Смертоносность кольца, достигающая апокалипсической силы, видимо, может указывать на возможность «преодоления» Матери в ее рожаящей и тем самым обеспечивающей и поддерживающей природно-космическую цикличность сути. Отец словно провоцирует сына на поиски такой связи с Вселенной, которая бы совершалась в обход ее традиционного звена — тела Матери.

Все сны в «Чевенгуре» авторские, на что косвенно указывает устойчивое отсутствие рефлексии сновидца на увиденное²³. Если первый сон маркирует начало сотворения двановской личности, то все последующие, являясь звеньями единого сюжета, прорисовывают возможности перерождения героя в новую личность.

Второй сон предваряется «всходящим фантазией» размышлением героя о постапокалипсическом обустройстве земного шара: *«Дванов представил себе тьму над тундрой, и люди, изгнанные с теплых мест земного шара, пришли туда жить. Те люди сделали маленькую железную дорогу, чтобы возить лес на устройство жилищ, заменяющих потерянный летний климат. Дванов вообразил себя машинистом той лесовозной дороги, которая возит бревна на постройку новых городов, и он мысленно проделывал всю работу машиниста — проезжал безлюдные перегоны, брал воду на станциях, свистел среди пурги, тормозил, разговаривал с помощником и, наконец, заснул у станции назначения, что была на берегу Ледовитого океана» (91)*. Данная картина, являющаяся одной из рецепций «сюжета восстания на Вселенную», отчетливо проявляет характер миропонимания героя. Революция для него подобна природно-космической катастрофе, готовящей возможность сотворения «нового неба» и «новой земли». В согласии с собственной психологией жить по подобию, а также господствующей сим-

²² См. об этом: Вьюгин В.Ю. Указ. раб. С. 83.

²³ В докладе на VI международной научной конференции, посвященной творчеству А. Платонова, Л. Шёквист (Стокгольм) отметила, что «весь роман («Чевенгур») есть сон Александра Дванова, рассказанный им же, Двановым, в состоянии сна ..., что сон не поддается пересказыванию нашим обычным языком. И здесь становятся понятны и «неудобоваримые» платоновские словосочетания — ... они суть явления бессознательного» // Тема конференции: Роман А. Платонова «Чевенгур»: контексты изучения и понимания. 21-24 сент. 2004 года. Москва.

воликой эпохи и автобиографией самого Платонова Саша Дванов находит себе место машиниста среди работников, «делающих» этот «новый свет».

Сам же сон намекает на те изменения, которые происходят в самом герое, в «составе» его психики. *«Во сне он увидел большие деревья, выросшие из бедной почвы, кругом их было воздушное, еле колеблющееся пространство и вдалеке терпеливо уходила пустая дорога. Дванов завидовал всему этому — он хотел бы деревья, воздух и дорогу забрать и вместить в себя, чтобы не успеть умереть под их защитой. И еще что-то хотел вспомнить Дванов, но это усилие было тяжелее воспоминания, и его мысль исчезла от поворота сознания во сне, как птица с тронувшегося колеса» (91).* Потусторонняя сила здесь отсутствует, но опора на жанр видения при этом не разрушается, ибо, как отметила Е.К. Ромодановская, «перед человеком могут возникать не только высшие христианские силы (Христос, Богородица, святые), но и демонологические персонажи, и символично-аллегорические картины из мира природы»²⁴. В сновидческом фокусе оказывается пейзажная картина: «большие деревья», «бедная почва», «воздушное пространство», «пустая дорога». И лишь некая «статуарность»: подчеркнутое отсутствие движения и необходимых подробностей, — указывает на ее символический смысл. Скорее перед нами бытийственные категории, первоэлементы мира, составляющие его «космологический уровень» (В.Н. Топоров). Саша Дванов подобно мифическому перво-человеку, олицетворяющему вселенскую полноту, «завидовал» и «хотел бы» «вместить в себя» весь этот мир. Развертываясь миром, Саша тем самым теряет способность остаться в мире одной из его смертных составляющих, т.е., став миром, герой получает возможность «не успеть умереть под его защитой», исключить себя из природно-смертной круговоротности.

Смысл этого сна позволяет уточнить статья Платонова «Невозможное» (втор. пол. 1921 — пер. пол. 1922 гг.). Ее лирический сюжет организован способностью героя ясновидеть «поддонный, скрытый и истинный образ мира». Открытие, которое превращает героя в «светлого вестника катастрофы», происходит под воздействием почти сходного «пейзажа»: «Он не мог забыть и просто переварить и перенести в душе пустынной дороги и старого изгнившего столба на ней. ... Он понял этот столб, как нужно по-настоящему понимать человеку все вещи в мире — и больше ничего»²⁵. В «Невозможном» глубина

²⁴ Ромодановская Е.К. Указ. раб. С. 145.

²⁵ Платонов А. Невозможное // «Страна философов» А. Платонова. М., 1994. С. 347.

медитации ведет героя к фантастической трансмутации: он превращается в световой «фантом». В «Чевенгуре» же Платонов балансирует на грани реальности. Он наделяет героя в сущности художнической способностью пропускать сквозь себя мир, но придает этой способности индийский поворот, связанный с дерзновенной мечтой о возможности отпадения человека от природно-циклической круговоротности. Но мысль эта прячется в сновидческой фантазмагоричности, она «тяжелее воспоминания» и неокончательна.

Третий сон Саши Дванова подробно проанализирован В.Ю. Вьюгиным в контексте темы двойничества²⁶. Мы лишь отметим те смысловые коннотации, которые возникают из тесной соотнесенности данной сновидческой картины с предыдущей. В доме Феклы Степановны — «сестры» Сони — герой переживает состояние некоего «межвременья», которое автор-повествователь характеризует как «затянувшееся для его жизни время», сопровождающееся «забывающейся сосредоточенностью», «устающей тишиной». Погруженность же героя в созерцание, проявленная глаголами: «следил», «видел», «скучал», — невольно направлена на «разборку гражданской войны». *«Поселок Средние Болтаи по ночам... бродил по следам минувших сражений, ища хозяйственных вещей. ... Этот промысел разборки гражданской войны существовал неубыточно. ... Орудия войны раздумались по деталям и превращались в механизмы мирных занятий — к пулемету ... пристраивался чугун и получалась самогонная система, походные кухни вмазывались в деревенские бани, ... части трехдюймовок или шерстобитам, а из замков пушек делали пал-брицы для мельничных поставов»* (122). Наблюдаемое героем «перетекание» как прямых орудий убийства: пулеметов, трехдюймовок, пушечных замков, так и сопровождающих войну атрибутов: походных кухонь, английского флага — в вещи мирного подчеркнуто домашнего обихода исподволь готовит «вещную» тему сна-«бреда». *«Маленькие вещи — коробки, черепки, валенки, кофты — обратились в грузные предметы огромного объема и валились на Дванова: он их обязан был пропускать внутрь себя, они входили и туго натягивали кожу. Большие всего Дванов боялся, что лопнет кожа. Страшны были не ожившие удушающие вещи, а то, что разорвется кожа и сам захлебнешься сухой горячей шерстью валенка, застрявшей в швах кожи»* (124). В качестве «потусторонней силы», призванной сообщить герою «откровение», здесь выступают «ожившие, удушающие» и приобретающие тем самым демонологический окрас вещи. Герой переживает «восстание вещей». Причем обращает на себя внимание появление такой структурной приметы жанра

²⁶ Вьюгин В.Ю. Указ. раб. С. 88-90.

видения, как испуг: *«Дванов боялся», «страшины были не ожившие, удушающие вещи, а то, что разорвется кожа»*. На первый взгляд, здесь повторяется ситуация предыдущего сна: Саша пропускает внутрь себя составляющие мира, но теперь уже выраженные вещным «под-космологическим уровнем» (В.Н. Топоров). Однако «необязательная» модальность предыдущего сновидения: *«хотел бы»* — сменяется здесь строгостью «категорического императива»: *«обязан был пропустить»*. Чем же обусловлена эта строгость? Весь вещный ряд в сновидении своеобразно соотносен с формами человеческого тела: *«коробки, черепки»* несут в своей внутренней форме подобие головы, *«кофты»* — туловища, *«валенки»* — ног. Таким образом, внешние вещи как бы являются продолжением внутренних вещей, «биологических инструментов», впускающих в себя мир в его человеческой данности и «открывающих его состав и характеристики»²⁷. «Вещной» диалектикой автор высказывает глубочайшее сомнение в возможности онтологических перемен в наметившемся векторе, ибо возможно ли человеку вместить в себя мир в его человеческой данности? В состоянии ли он, будучи одним из элементов мира, стать миром, т.е. приподняв себя за волосы, отменить осуществляемый им самим природно-циклический закон?

Наиболее зашифрован четвертый сон. События, его предвещающие, казалось бы, менее всего запечатлелись в его причудливо-образном воплощении. Дванов пишет приказ о вырубке Биттермановского лесничества не без некоторой доли сомнений. Не случайно он вспоминает Шумилина, ощущая потребность общения с ним. Но раздумья героя быстро рассеивает Копенкин, оставляя право лишь ночи скорбеть *«над обреченным лесом»*. *«Обнажает» же смысл совершаемого гротескная логика сновидения. «Дванову снилось, что он маленький мальчик и в детской радости жмет грудь матери, как видел он, другие жмут, но глаз поднять на ее лицо боится и не может. Свой страх он сознавал неясно и пугался на шее матери увидеть другое лицо — такое же любимое, но не родное» (140)*. Данная картина отчасти связана с самым первым сном Саши Дванова. Только вместо Отца приходит Мать, точнее Мать и Невеста в одном образе, напоминающем бо-

²⁷ В.Н. Топоров, отмечая глубокую телеологическую связь частей тела и вещей, пишет: «Члены тела «вещественны» или по меньшей мере «вещесообразны», а сами вещи действуют в пределах того функционального пространства, которое определяется возможностями человеческого тела в совокупности его частей, выводится из них. Эта вещесообразность частей тела и ими определяемая функциональность вещей делают возможной операцию двустороннего перехода — представление частей тела в вещном коде и вещей в «квази-телесном» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995. С. 14.

городичный. Так же, как и в предыдущем сне, здесь отчетливо проявлен испуг мальчика перед посетившим его видением: *«глаз поднять боится», «страх сознавал неясно», «пугался»*. Этот испуг и бросает свет на смысл «откровения». Боязнь, испытываемая героем, есть не что иное, как страх перед «человеческой» стороной человека, т.е. его половой сферой. Дванову радостно сжимать грудь матери как своей первостихии. Таким образом он устанавливает и поддерживает связь, вступает в «брачные отношения» с самим своим существом, своим первоначалом, своей непосредственно заданной оболочкой, пугаясь между тем иных отношений, облеченных в «человеческом» плане в аналогичные формы.

Сон, завершающий сновидческую парадигму, тесно соотнесен с первым сном героя. Он предваряется обсуждением Захара Павловича, Гопнера и Саши Дванова возможности коммунизма как *«нового света»*, нечаянно объявившегося в Чевенгуре. Каждый из героев мысленно прокладывает в Чевенгур свою дорожку. Так, Саша Дванов, совестясь *«внезапно наступившей скуке жизни»*, видит выход в спасительности дружбы и участия между людьми. Ему вспоминается сказка *«про пузырь, соломинку и лапоть»*, которые благодаря товариществу *«одолели...непроходимую природу»* (239). Чувство *«личного подобия безвестному лаптю»* отзывается в Саше Дванове *«счастьем детства»*. Так исподволь готовятся глубинные смыслы сна. Его действующими «лицами» вновь оказываются отец, сын, «детский день», лодка, берег озера Мутево. Структурно-семантически этот сон наиболее приближен к жанру средневекового видения. Сон распадается на две картины. В фокусе первой — *«деревенское кладбище родины»*, маленький сын, стоящий на могиле отца. Описание строится на двух рядах уподоблений. Первый ряд: *«дождь, будто редкие слезы»; «истощенные мятые тучи, похожие на сельских женицин после родов»; «листья такие же мертвые, как и погребенный отец»*, — носит характер традиционных уподоблений природно-космического мира человеческому, создающих образ безысходного бытия.

Принцип, на котором строится второй ряд уподоблений, незаметно сплетенных с первым, можно было бы назвать антропоморфным воссоединением.

1) *«И постепенно...вставал перед Двановым его детский день — не в глубине заросших лет, а в глубине притихшего, трудного, самого себя мучающего тела»* (240).

2) *«...Ему кажется, что дождь пахнет потом — привычной жизнью в теплых объятиях отца»* (241).

3) *«Маленький Саша вместо себя оставляет отцу палку, ...чтоб отец знал, как скучно Саше идти одному и что Саша всегда и отовсюду возвратится сюда — за палкой и за отцом» (241).*

В чем же смысл данного воссоединения? *«Детский день»* — явление, относящееся к категории памяти в ее подсознательном оформлении и отражении, выступает как нечто насущное, существующее в этот момент и как часть тела Дванова вне всякой замисливости от подсознания. Мир и человек для Саши Дванова — одно, существующее в разных ипостасях: тело мира есть тело отца: *«дождь»*, пахнущий его *«потом»*; тело Саши есть тело *«палки»*: мальчик оставляет ее *«вместо себя»*.

Что же эта потребность воссоединения значит? В человеческом подсознании в качестве его первообразной модели заложена идея цикла, циклического преобразования: я — плод мира, откуда произошел, туда и уйду. Платонов же попытался сотворить «невозможное» — разделить личность Дванова приметами а-цикличности: странной, не свойственной человеку жизнью вовне, за пределами себя. Возможность этого явления и «обсуждает» язык сновидческих фантазмагорий, вплетающих фантастическое в реальное.

Во второй части сна появляется отец-призрак. Приход умершего отца сопровождается *«испугом заждавшегося сына»*. Определивший судьбу Саши Дванова диалог между героями предваряется описанием отцовского лица:

Всегда трудное лицо отца выражало кроткую, но жадную жалость к половине света, остальную же половину мира он не знал, мысленно трудился над ней, быть может, ненавидел ее ...и смотрел на ближний мир как на своего друга и сподвижника в борьбе со своим, не видимым никому, единственным врагом. (241)

Перед нами, однако, не портретная характеристика в обычном смысле, а попытка через *«трудное лицо отца»* выразить его столь же *«трудное»* отношение к миру: *«кроткую, но жадную жалость»* к той его *«половине»*, которую составляет сфера Жизни, и ненависть ко второй *«половине»* — Смерти. Далее следует диалог, проявляющий смысл отцовского «явления»:

— *Зачем ты плачешь, шкалик? — сказал отец. Твоя палка разрослась деревом и теперь вон какая, разве ты ее вытащишь!*

— *А как же я пойду в Чевенгур? — спросил мальчик. — Так мне будет скучно. <...>*

— Не скучай, — сказал отец. — И мне тут, мальчик, скучно лежать. Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать... (241).

Отец просит сына о воссоединении двух «половин» света, указывая на Чевенгур как онтологическую надежду, ибо остальной мир — это пространство скуки и смерти: три раза повторяется слово «скучно» и два раза — «лежать»; и только Чевенгур — место, где это воссоединение можно «сделать», т.е. победить смерть. В архетипе подобного рода воссоединение так же, как и «обновление неба и земли» восходит к Откровению Святого Иоанна Богослова: «Я есмь Первый и Последний, И живой; и был мертв и се жив во веки веков, аминь. И имею ключи ада и смерти» (Гл. II, 17-18).

Таким образом, сны в «Чевенгуре» представляют собой сокровенное авторское размышление о возможности перерождения человека и мира, об их выходе за существующие онтологические пределы. Пользуясь сновидческой образностью, ее темным, двусмысленным, обнажающим сферу бессознательного языком, Платонов проговаривает то, что одновременно является для него и гипотезой, и фантастикой, и чудом как реальной возможностью. Художественная картина мира образуется в сновидческой парадигме своеобразной дихотомией: надеждой на онтологическую «податливость» бытия и глубочайшим сомнением в этом. Вектор надежды реализует себя в опоре на жанр средневековых видений. И это не случайно, ибо «смерть впервые побеждена... именно в христианском контексте миропонимания»²⁸. Надежда связана с чевенгурским коммунизмом как попыткой нового мироустройства, сомнения же сопряжены с невозможностью человека преодолеть самого себя: отпасть от природно-родовой цикличности.

Сны в «Чевенгуре» в известной мере носят приметы модернистской поэтики, ибо они включают в себя парадигму конструирования художественного мира произведения в целом.

²⁸ Есаулов И.А. Проблема субъекта описания гротескного образа мира // Гротеск в литературе. Материалы конференции к 75-летию проф. Ю.В. Манна. Москва-Тверь, 2004. С. 13.