

ЛИТЕРАТУРНЫЙ АПОКРИФ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА («РАССКАЗ О МНОГИХ ИНТЕРЕСНЫХ ВЕЩАХ»)

На материале одного из ранних произведений А. Платонова исследуется литературный апокриф как особый жанр в творчестве писателя. Анализируется процесс романизации апокрической модели, делается вывод о роли «Рассказа о многих интересных вещах» в формировании жанровой системы А. Платонова.

В платоноведении довольно давно сложилось представление о том, что одним из скрытых ориентиров Андрея Платонова является христианская культура, а сознание его анонимно религиозно. Творчество писателя при этом связывается с христианско-эзотерической традицией — с отечественными отреченными сочинениями — апокрифами¹.

Однако представляется важным не только констатирование генетического родства некоторых платоновских произведений с апокрифами, выявление аллюзий, реминисценций, но и исследование платоновского литературного апокрифа как своеобразного жанрового образования, развивающегося в русле традиции, обозначившейся в литературе первых десятилетий XX века (А. Ремизов, М. Горький, Д. Мережковский, Л. Андреев, Б. Зайцев).

Изначально, апокриф как явление словесного искусства относится к стихии устного народного творчества, а точнее — к устной народной прозе: «Апокрифы — это *народные сказания* о ветхозаветных и новозаветных лицах и событиях. <...> С литературной точки зрения апокрифические сказания составляют обширную область богатого *религиозного эпоса*»² (здесь и далее курсив мой. — С.К.).

Будучи формой проявления религиозного сознания народа, апокрифы относятся к так называемой несказочной устной прозе, в которой доминирует внеэстетическая функция, в данном случае, утверждение «морально-этической нормы христианства или идеи, возникшей под влиянием воодушевленного отношения к вере, хотя и понимаемой на мирской, житейски обыденный, порой даже совсем не церковный ма-

¹ С докладом на тему «Платонов и апокрифическая традиция» выступил на VI Платоновском семинаре (26-27 октября 1994 года) А.А. Дырдин.

² *Порфирьев И.Я.* Апокрифические сказания о ветхозаветных лицах и событиях. Казань, 1872. С. 3.

нер»³. Несказочный характер апокрифа объясняется, прежде всего, мировосприятием его творцов и носителей, которые искренне верили в правдивость и подлинность его содержания. Главное здесь — приоритет сообщения, информации, т.е. познавательной функции. В силу несказочного характера апокрифа элементы художественного творчества в нем достаточно ограничены и по-своему predeterminedены свойствами жанра легенды и сказания, форму которых чаще всего принимает апокриф. Апокрифические сказания и легенды в отличие от других фольклорных жанров не обладают «структурной самостоятельностью и законченностью. Они не самодовлеющие эстетические системы, а как бы словесные проявления или элементы более обширных познавательных, мировоззренческих <...> систем...»⁴. Иными словами, слабая выраженность эстетической функции означает отсутствие или аморфность двух важнейших факторов жанра — эстетической концепции действительности, воплощенной в образе мира, и концепции личности⁵.

Но в какой-то момент стадия исключительно устного бытования апокрифов закончилась, и началась литературная обработка фольклорных текстов, что повлекло за собой значительные изменения. Апокриф приобрел двойственную природу как произведение словесного искусства, принадлежащее одновременно двум речевым стихиям, двум традициям — книжной и устной. Со временем его двойственная природа лишь усугубляется — по мере того, как в литературе формируется институт авторства, пришедший на смену институту авторитета фольклора и собственно библейской традиции⁶.

Самое кардинальное изменение в культурной жизни апокрифа произошло на рубеже XIX–XX веков, когда апокриф, став литературным, был отчасти секуляризован, осмыслен как некая культурная модель, содержание которой в новых исторических обстоятельствах может быть обновлено. В связи с этим неизменно встает и вопрос о жанровой природе литературного апокрифа. Сохраняя в основе своей библейские или еще более древние мифологические фабулы, соотношение с религиозным или «христианизированным эпосом» (В.П. Ад-

³ Аникин В.П. Художественное творчество в жанрах несказочной прозы (к общей постановке проблемы) // Русский фольклор. Вып. XIII. Русская народная проза. Л., 1972. С. 16.

⁴ Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII–XIX вв. М., 1967. С. 10.

⁵ См. об этом: Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 1960–70-е гг. Свердловск, 1982.

⁶ Об авторстве и авторитете см. статью Аверинцева С.С. «Авторство и авторитет» // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 76–100.

рианова-Перетц), литературный апокриф по-разному эксплуатирует миф и меняет характер взаимоотношений с легендой, сказанием, религиозным эпосом.

В связи с этим представляется несомненным синтетический характер литературного апокрифа. Он — всегда продукт жанровой трансформации, «участниками» которой являются и фольклорные, и литературные жанры: легенда, сказание, притча, сказка, анекдот, сказ, житие, рассказ, повесть и, наконец, роман. Причем, легенда, сказание и предание являются своеобразной константой, исходным материалом жанровой трансформации. Таким образом, коренным отличием литературного апокрифа от собственно апокрифа как произведения религиозного эпоса является его оформленность в литературный жанр. При этом сохраняется религиозное содержание, фабула прежнего эпико-мифологического сюжета, сохраняется этиологическая функция апокрифа, но приобретается сюжетная оформленность и стилистические свойства того литературного жанра, в который трансформировался апокриф.

Именно в таком аспекте нами рассматривается «литературный апокриф» Андрея Платонова — **«Рассказ о многих интересных вещах»**, написанный им в соавторстве с М. Бахметьевым в 1923 году. Рассказ представляет ценный материал в плане творческой эволюции писателя, в плане изучения его подходов к большой эпической форме — роману.

Это авторская литературная версия космогонического, этиологического, эсхатологического мифов, мифа о культурном герое. Круг тем, охватываемых платоновским произведением, затрагивает «глобальные» коренные вопросы мироздания, главный из которых — вопрос о рождении и гибели мира и человека. Автор отвечает на него, пользуясь архаической моделью мышления, сохранившейся только в мифах — ответить на вопрос о сущности чего бы то ни было, можно только рассказав о его происхождении. Функция объяснения, информирования, поучения, свойственная для несказочной фольклорной прозы, выдвигается в платоновском рассказе на первый план.

Как многие ранние произведения писателя, относящиеся к началу 20-х годов, «Рассказ о многих интересных вещах» представляет собой пограничное явление между фольклором и литературой. Пуповина, соединяющая писателя с народной прозой, была еще очень крепка. Произведение еще слишком сковано своей древней мифологической фабулой, чтобы выработать в своем повествовательном пространстве сюжет нового — романного смысла. Рассказ Платонова выглядит незавершенным, в самой его структуре запечатлены тектонические жанровые сдвиги от несказочной народной прозы к жанровой форме ро-

мана. Так, по жанровому содержанию он близок к религиозному эпосу и социально-утопической народной легенде, по стилистическим особенностям — к сказу, а по жанровой структуре — тяготеет к роману. Возможно, жанровая недооформленность, незавершенность рассказа послужили причиной того, что Платонов при редактировании книги «Епифанские шлюзы» уничтожил рассказ как художественное целое. Но, тем не менее, произведение это представляет собой важное звено в становлении и формировании жанровой системы писателя.

Трансформации повествования, приводящие к романизации, отчетливо видны на всех уровнях структуры произведения. Процесс транспонирования эпического материала в романский наблюдается уже на уровне хронотопа.

Платонов изображает в рассказе героическое настоящее страны посредством языка древних мифов. Время настоящее он воспринимает с точки зрения его исторического значения — как героическое эпическое время. История «большевицкой нации» рисуется как история первых «прочных» людей — родоначальников, отцов. Происходит эпическое приобщение героев-современников к миру предков. При этом границы нации и всего человечества начинают совпадать, подобно тому, как совпадают границы человечества и племени в древнем эпосе. Повествование о рождении новой «большевицкой нации» принимает форму повествования о происхождении человека вообще; о рождении нового мира, символом которого становится Суржа; о создании новых культурных ценностей и форм государственного устройства; об открытии принципиально важных для дальнейшего развития человечества природных тайн — такой тайной в рассказе является электричество. Все эти события могут быть отнесены к абсолютному прошлому. Речь идет о заре новой национальной истории, об устройстве новой государственности: «Будет Суржа — без голода, без болезней, без горестей, без драк»⁷.

Однако эпическая завершенность и замкнутость «абсолютного прошлого» разрушаются, соприкасаясь с живой современностью. Так, например, представитель далекой исторической эпохи и другой страны, святой Николай Мурликийский Чудотворец⁸ свободно встречается с Иваном и Каспийской Невестой, беседует с ними о «радии», «лисаптке» и «липестричестве». При этом образ святого открыто травести-

⁷ Андрей Платонов. Сочинения. Т. 1. Книга первая. М., 2004. С. 251. Далее текст рассказа цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

⁸ Первые жизнеописания появились с V века нашей эры. С XI века «Жития Святого Николая» переходят в Россию. Умер Николай в Мурах Ликийских, но в XI веке его мощи были перенесены в итальянский город Бари.

руется, снижается, лишается ореола святости, что было бы недопустимо в эпосе, но вполне возможно в романе.

В рассказе есть два своеобразных топографических центра, два топоса, вокруг которых выстраивается повествование. Первый — Суржа — «земной рай» — город-сад. Второй — «небесный рай» — Пашенкино. Это два варианта рая. Изображая их, Платонов, сохраняет видимость различной локализации — земной и небесной, но на самом деле небесный рай тоже оказывается вполне земным. Традиционная религиозная оппозиция рай земной/небесный снимается. И главным мировоззренческим вопросом, определяющим глобальную картину мироздания, становится не вопрос о локализации рая, как в древних апокрифах, но вопрос о том, кто его творец. Это в корне меняет суть дела.

Творение и Творец всегда находятся в отношениях, подобных метонимическим. Образ новой Суржи — райского хутора, созданного Иваном, явно идеализирован и заимствован из христианской литературы, в том числе и апокрифической. В Сурже построен ОДИН большой ДОМ на всех людей.

Строился он круглый кольцом. А в середине сажался сад. И снаружи также кольцом обсаживался дом садом. Так что окна каждой отдельной обители-комнаты выходили в сады. <...> Суржи не было — был один чудодейственный дом. (259-260)⁹

Платонов объединяет здесь два существующих символа рая — града и сада. Сам же образ райского города-сада метонимически воплощает образ мира.

Образ «небесного» рая — Пашенкино очевидно гротескный. Этот рай не похож на «земной» — Суржинский, и не приходится героям по душе. Все здесь «не по-людски и не по-мужицки. Земля стоит испанная, почва — бордовая, как барская попона, жидкостей нету, тварей тоже незаметно» (281). Бросается в глаза оппозиция по социальному признаку. Открывшийся героям рай — не мужицкий, а барский.

Иван смотрит на него критически как творец, имеющий опыт «организации» земного рая. Первые слова, произнесенные Иваном на да-

⁹ Рассуждая о генезисе этого платоновского образа, можно указать, по меньшей мере, на два возможных его источника. Первый — идея «города-сада», активно обсуждавшаяся с середины 1922 года (см.: *Кожаный П.* Рабочий город-сад // Газ. «Правда», 1922, 14 июня, № 130, с. 2; *Сокольский Н.* О рабочих поселках-садах // Газ. «Известия», 1922, 5 авг., № 174, с. 3; *Раж Я.* К вопросу о городах-садах для РСФСР // Там же, 1922, 24 дек., № 292, с. 4. Основные принципы организации города-сада были сформулированы в конце XIX в. В книге английского социолога и архитектора Э. Говарда «Города будущего»). Второй — непосредственно Библия и апокрифические сказания.

лекой «райской» планете, содержат вопрос о создателе и одновременно вызов ему:

— Ну и свет! Какой делал его светодавче! <...> Не похвалю. Тут и вша не плодится! (281)

Здесь обозначается совсем не свойственный религиозному эпосу конфликт — конфликт между Человеком и Богом, конфликт двух основных типов мирозерцания — «горизонтального», антропоцентрического, и «вертикального», теоцентрического. Это конфликт уже совсем иного — литературного, а точнее романного плана, поскольку он определяет главное внутреннее противоречие в «идеологическом кругозоре» (М. Бахтин) эпохи первых десятилетий XX века — эпохи обезбоженности.

О романизации повествования свидетельствует и способ разрешения конфликта, вернее, его неразрешение. На первый взгляд, кажется, что в состязании по сотворению мира Иван одерживает победу над Богом: «небесный» рай оказался несостоятельным. Однако последнее слово в этом поединке Платонов оставляет за Богом.

Бог покидает героев, солнце потухает, и заканчивается рассказ фразой, достойной апокалипсиса:

И далеко на небе что-то зарычало, расступилось и ухнуло в голосистой последней тоске. Стал быть мрак. (284)

Это последние слова в рассказе и являются они аллюзией на первые слова Библии: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт. 1, 3).

При всем том, что симпатии автора явно на стороне героя и его дела, тем не менее, финал рассказа обнаруживает авторское сомнение в правильности избранного героем пути. С одной стороны, сюжет подсказывает читателю вполне определенную авторскую концепцию действительности, но, с другой — смысл сюжета не однозначен, он становится амбивалентным. В 1923 году Платонов в принципе допускает возможность выступления Человека в роли творца Рая/Мира. Но к концу 1920-х годов мировоззрение писателя претерпит заметную эволюцию. Сомнение превратится в самоиронию над максимализмом самоуверенной юности. В «Чевенгуре» созданный людьми Сад-Дом будет более похож на Содом¹⁰.

¹⁰ О созвучии платоновского новообразования Сад-Дом библейскому топониму Содом говорила на XIV Платоновском семинаре в Пушкинском Доме Н.М. Малыгина.

Итак, новый, неэпический конфликт воплощен в поступках главного героя Ивана Копчикова. С рассказа о его чудесном рождении и начинается повествование.

Мотив чудесного рождения и связанный с ним мотив быстрого роста героя являются неотъемлемой частью общего этиологического сюжета рассказа. Иван Копчиков предстает здесь как родоначальник новой «большевистской нации» — в мифологических терминах — как первопредок, культурный герой, функция которого — спасение рода и завоевание для него культурных благ. Применение к герою понятия «функция» здесь совершенно оправдано, так как герой, действительно, значит только то, что делает, не обладая при этом сколько-нибудь выраженным индивидуальным характером. Несмотря на то, что жизнь героя описывается с самого начала, образ его не имеет развития. Как и полагается эпическим образам, он предстает перед читателем уже сложившимся со всеми присущими ему качествами буквально с первых месяцев жизни.

Наименование и представление героя соответствуют парадигме этиологического мифа, в рамках которого разворачивается сюжетное действие рассказа. Иван рожден рябой девкой Глашкой с хутора Суржи от неизвестно кого в дремучем лесу. Из второй главы читатель узнает, что отец у Ивана все же был, но рождение его остается чудесным, потому что в «волчьей тоске зачал Ивана волк — Яким — человек почти не существующий. По обличию — скот и волк, по душе, по сердцу, по глазам — странник и нагое быющее сердце» (239).

Волк — это только одна ипостась платоновского героя, другая — актуализируется в его фамилии — Копчиков. Прозвали так Ивана за очень большой и острый как у птицы-кобчика нос. Кобчик — это малый ястреб, разновидность сокола. Отождествление, а позднее — сравнение героя с соколом — характерная черта мифов о героях-демиургах и фольклорного эпоса. На мировом древе место птицы на его вершине. Птица на мировом древе обозначает верх и в этом смысле противопоставлена животным классификаторам низа — хтоническим животным, прежде всего змее. Но мы знаем, что в этом контексте змей может быть заменен волком. Очевидно, что платоновский герой, совмещает в себе верх и низ мирового древа, их оппозиция снимается, но это не означает растворения одного в другом, а скорее предполагает сложную диалектику светлого и темного начал. Иван — не только волчий сын, он — укротитель и повелитель волков, волчий пастырь: он приручил двадцать одного волка.

Подобная амбивалентность изнутри разрушает эпическую монолитность героя. Он еще не движущийся, не становящийся как в романе, но уже не «героичный» в эпическом смысле. Сам факт объедине-

ния в образе низкого и высокого, смешного и серьезного свидетельствует о внутренней неустойчивости, готовности к движению и становлению. Разрушение эпического начала обнаруживается и через травестирование сакрального мотива беспорочного зачатия и чудесного рождения героя.

Все действия и поступки Ивана характеризуют его как культурного героя. Пяти лет от роду он обучал людей пастушеству. В тринадцать лет уберег Суржу от проваливания в овраг. Разгадал тайну электричества и приспособил его для орошения замученных зноем земель. Умирая от жажды, раскопал колодец с водой и спас от неминуемой мучительной гибели родоначальников новой нации. Собрал людей для жизни в строящемся городе Сурже. Построил в нем смолокурный завод, лесопилку и водонапорную башню, превратив безжизненную пустыню в оазис. Разбил в городе чудесные сады и создал новый счастливый дом для дружной жизни всего населения Суржи. Однако на этом список его побед и просто полезных дел заканчивается. Ивану становится тесно в Сурже, им овладевает мечта дознаться до силы и самому возобладать ею, подчинить себе мир, дать ему «тишину и думу». Вместе с Каспийской Невестой он навсегда покидает Суржу. В последних десяти главах: с семнадцатой по двадцать шестую от эпичности героя остается очень мало. В них нет места подвигам, а есть лишь мытарства и сомнения вплоть до путешествия на незнакомую планету, где обнаруживается рай, и на которой героя настигает Конец Света.

Главным религиозным вопросом для Платонова, который он решает через образ своего главного героя, становится вопрос о состоятельности Человека в роли Творца Мира, об его ответственности за Мир. Этот вопрос, как и гносеологический вопрос о возможности рационального познания мира, остается в платоновском рассказе открытым. Писатель не дает на них однозначного ответа. Очевидно, на тот момент Платонов еще не смог окончательно определить для себя границы доступного человеческому разуму, воле и его творческой, преобразующей мир силе, хотя существование этих границ постепенно становится для писателя объективной реальностью и предметом трагического переживания.

Все это подтачивает изнутри эпическую структуру произведения. Но при этом мифологическая подпочва сохраняется и отчетливо проследывается прежде всего на сюжетно-фабульном уровне.

В качестве модели построения сюжета в рассказе использована древняя мифологическая фабула; именно мифологические мотивы являются ядерными и составляют мотивный комплекс произведения. Автор вводит их в повествование в том порядке, в каком они появляются в мифологической фабуле. Это — мотив чудесного рождения

героя; мотив быстрого его роста; мотив спасения культурным героем своего племени; мотив смерти/рождения мотив чудесного спасения культурного героя, становящегося родоначальником новой нации; мотив добывания героем культурных ценностей; мотив рождения нового мира; мотив чудесного путешествия в рай; мотив апокалипсиса.

Рассмотрим их.

Преображение Суржи, которое прочитывается как рождение нового мира, безусловно, является главным делом героя, а мотив рождения/рождества — ядерным в сюжете рассказа.

Всего в рассказе 26 глав, содержание шестнадцати из которых связано с необыкновенными событиями, происходящими на хуторе Суржа. Название хутора вписывается в законы и правила платоновской топонимики — оно символично и открыто для интерпретации. В Словаре В.И. Даля находим следующее толкование однокоренного слова: **суржанка, суржанок, суржик** — нечистая пшеница, перемешанная с рожью, как она иногда родится; или, по народному поверью, перерод, переродившаяся пшеница, переводня. Суржанковый хлеб, полубелый¹¹. В топониме Суржа актуализируются оба оттенка значения, и оба они связаны с семантикой Рождества¹². Платоновская Суржа — зерно будущего. Этот центральный мотив будет главным сюжетообразующим мотивом произведения, что позволяет, в свою очередь, охарактеризовать данный сюжет как архаический, основным закон которого был сформулирован О.М. Фрейденом: «<...> значимость, выраженная именем персонажа <...>, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам значит»¹³. Это в равной степени относится и к главному герою — Ивану, и к собирательному образу — Сурже.

Главными событиями рассказа становятся гибель Суржи — ее символическое проваливание под землю, захоронение, что эквивалентно сеянию, и рождение новой Суржи, что соотносимо с прорастанием зерна и появлением нового растения. Подобно тому, как это происходит в мифе, в платоновском рассказе перерождение старой Суржи или рождение новой начинается с зажжения нового огня и с символи-

¹¹ *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. М., 1956. С. 362.

¹² Зерна пшеницы и ржи являются одним из главных атрибутов рождественских обрядов. В сосуд, наполненный зерном, ставится рождественская свеча — символ зажжения нового огня, затем она тушится этим же зерном, которое таким образом освящается. Зерно это обязательно смешивается с посевным — для улучшения урожая; этим зерном кормят кур, чтоб неслись хорошо. Колядующие посыпают зерном людей, обещая таким образом благоденствие и благополучие.

¹³ *Фрейденом О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 249

ческого перепахивания неба и земли. Платонов актуализирует древний миф о боге-громовержце, берущем на себя и функции пахаря, с удивительной точностью, не допускающей двусмысленного прочтения. Впервые читатель встречается с этим мифологическим мотивным комплексом в четвертой главе:

Молния пахала небо. Гром был над землей. Иван не боялся. <...> Вдруг небо раскололось на двое, точно человеческий череп. Ослепительный синеватый шар трахнул из туч, в овраг. С оглушительным треском в щепки разлетелся столетний дуб. Иван наклонился и посмотрел вниз. Там, на самом дне оврага, что-то горело. Но горело что-то живое: огонь бегал, кружился и скакал. <...> По дну оврага метался горящий волк. (241)

В этом небольшом сюжете можно выделить несколько мотивов, каждый из которых, может быть рассмотрен как самостоятельный мини-сюжет. Первый: молния пахала небо — божество, разрывающее — пашущее небо. Громовая стрела, раздирающая тучу, есть воплощение громового божества, поражающего змея (тучу). Это первообраз оранья змеем, т. е. победы над ним¹⁴.

Второй — сожжение рождественского бадняка — залога счастья и благополучия. В традиционном обряде — это дубовое полено, в платоновском рассказе — столетний дуб. Бадняк связан с образом змея у корней дерева. Сожжение его равносильно поражению огнем змея, вредоносного начала, и знаменует начало новой жизни, гарантирует плодородие.

Третий — очищение волка огнем и подчинение его герою. Последнее заставляет думать о герое как о божестве-демиурге и актуализирует один из мотивов георгиевского мифа, в котором Георгий (Егорий) не только змееборец, но и укротитель, повелитель волков. Хотя, собственно, союз «но» здесь вряд ли уместен, так как мифическое значение змея очень сходно со значением волка. Мотив оранья волком семантически тождественен мотиву оранья змеем. Это сходство позволяет говорить о синонимичности третьего мотива — укрощения волка первому — пахоте неба, оранью змеем. Возникает своего рода мотивный параллелизм.

Своеобразная актуализация еще одного мифологического — библейского мотива — мотива «провалища» и борьбы с врагом рода человеческого наблюдается в шестой главе, которую сам автор характеризует как очень короткую, но нужную:

¹⁴ См. об этом: *Потебня А.А.* О мифическом значении некоторых обрядов и поверий // *Потебня А.А.* Символ и миф в народной культуре. М., 2000.

Думал Иван о словах: почему овраг называется оврагом? И додумался. Потому, что он землю у мужиков отымает. Каждый год по весне и осенью рушатся края оврагов и пропадает земля, которая могла бы родить хлебушек. Вот увидел это первый человек и вскрикнул в гневе:

— О, враг ты наш!

Овраг — враг мужиков.

Врага — надо уничтожить. Иван Копчиков сказал мужикам:

— Скоро Суржа в овраг сползет, поняли? (244)

Обращаясь к внутренней форме слова «овраг», автор актуализирует здесь образ дьявола — в народных сказаниях — врага рода человеческого, и преисподнюю — провалище. Таким образом, овраг, получается, дело рук дьявола, его дом, воплощение его самого. Поэтому герой говорит о нем как о живом существе: «Слопает овраг нашу Суржу». В главе седьмой рассказывается о том, как Иван победил овраг, обсадив овраг поперек рядами красной лозины: «Хорошая лозина, гибкая, чисто восковая свеча» (245). Сравнение лозины с восковой свечой в контексте победы над дьяволом уже не кажется случайным. Иван Копчиков не дает Сурже провалиться под землю в преисподнюю. Не освященный огнем и водой этот процесс не даст продолжения жизни. Только после своеобразного крещения в горниле апокалипсиса Суржа возродится к новой жизни.

Картину, равную по значению и силе выражения картине апокалипсиса, Платонов рисует в десятой главе. Также как и в четвертой главе здесь актуализируется целый мотивный комплекс, связанный с пахотой. Могилы нанизываются один на другой по принципу восходящей кумулятивной цепочки. Первый — перевернутый мотив оранья змеем:

А по полям только шершавый терпеливый жухляк трепыхался, да змеи в горячем песке клали длинные пропадающие страшные следы. Змея, она не похожа ни на одного зверя, она сама по себе, немая и жуткая тварь. (248)

Если в мифе оранья змеем воплощает победу божества над змеем и начало новой жизни, то здесь змея сеет смерть. Далее кумулятивная цепочка приводит к кульминационному мотиву — мотиву смерти: «как в печке сгорели посевы и с ними — жизнь» (248)¹⁵; «тишина во всем мире, потому что подступала смерть»; и наконец: «Насела туча, темнее подземных недр. Но ни капли, ни звука из нее» (248). И затем рисуется апокалипсическая картина сражения огня и воды, в результа-

¹⁵ Печь — не простой образ, в мифологических представлениях она тождественна могиле. См. об этом: *Пропт В.Я.* Фольклор и действительность. М., 1978. С. 214.

те которого гибнет старая Суржа — сначала испепеляется, а затем потопляется; полностью изменяется земной ландшафт — образуются новые русла для новых рек; земля оплодотворяется божественным плугом — молнией и готова к рождению новой жизни. Творя свой апокалипсис, Платонов облакает его в самую органичную форму — форму библейского стиха. Здесь нет повествования в строгом смысле слова, а есть возвышенная речь. В ней нет иных синтаксических связей, кроме сочинительного присоединения, задающего речи определенный ритм:

И только в полдень осенила, ослепила небо и землю сплошная белая молния, зажгла Суржу и травы, и леса окрест. И ударил гром такой, что люди попадали и завывли и звери прибежали из лесу к избам мужиков, а змеи торчком пошли в глубь нор и выпустили срезу весь яд свой.

И полетели сразу вслед за молнией на землю глыбы льда и сокрушили все живое и раздробили в куски мертвое. <...>

И синее пламя молнией остановилось в небе, только содрогалось, как куски рассеченной хворостиной змеи.

И вода пошла из тучи сплошным твердым потоком — дышать нечем. Рвет и гнетет свистящий и секущий все на свете ливень.

И за каждым громовым ударом — новым свирепеющим вихрем несется вода, и, как стальным огромным сверлом, разворачивает землю до недр, и почва пускает в овраги бурными волнами... (249)

Фрагменты древних языческих и христианских преданий воспроизводятся Платоновым в тексте рассказа с удивительной точностью и используются как фабульный материал. Очевидно так же и то, что древняя фабула здесь подвергается пока минимальной сюжетной обработке. Платонов строит свой сюжет по закону архаического искусства — закону семантического тождества при различии форм. То есть, фактически, читателю представляются формы одного и того же сюжета — рождественского, причем языческий сюжет тесно переплетается с христианским. При внешнем формальном различии, они абсолютно тождественны семантически и могут быть определены как мотив сотворения нового мира, рождения его после всемирной катастрофы.

Как видим, до определенного момента авторская концепция мира как бы растворяется в народной, отраженной в фольклорных и библейских преданиях и сказаниях концепции. Однако и на этом уровне - уровне фабулы и сюжета, сохранившем наиболее прочную связь с архаичным эпосом, обнаруживается начало романизации повествования, выражающееся в беллетризации основной фабулы, в которую вносятся беллетристические элементы занимательности — побег, приключения, путешествия. Характер сюжета резко меняется после шестнадцатой

главы, в конце которой описывается тайный уход Ивана вместе с Каспийской Невестой из Суржи. Можно сказать, эпическое начало здесь почти полностью разрушено. Мифологическая фабула к этому моменту исчерпывается, и сюжет строится на вымышленных автором событиях, содержание которых составляет путешествие героев и их приключения.

Итак, подведем некоторые итоги нашего исследования.

Будучи носителем народного мироощущения и народной веры, Андрей Платонов избирает наиболее органичную для себя форму художественного воплощения и оценки событий, потрясших его воображение, разум и душу. На основе древних мифов и библейских легенд, в подражание им Платонов создает свой - литературный апокриф.

В древних представлениях писатель нашел основу для выработки своего варианта ответа на волновавшие его вопросы о времени, грядущем за Апокалипсисом; о том, кто является настоящим Творцом Мира, может ли им быть Человек. Многие из них остались для него открытыми. Очевидно, этим объясняется наблюдаемое тяготение к жанровой модели романа, с присущей ему внутренней противоречивостью и незавершенностью.

Процесс транспонирования эпического материала в романский отмечается на всех уровнях структуры произведения. На уровне хромотопа — «фамильярное» соприкосновение «абсолютного прошлого» с настоящим временем, смещение небесного и земного пространств. На уровне персонажа наблюдается еще не становление, но амбивалентность героя, в поступках которого воплощен конфликт романного типа. Сюжет не поддается однозначному прочтению, его развязка двусмысленна. Стилистически произведение так же неоднородно, оно совмещает две разнонаправленные стилистические стратегии — высокую (библейский стих) и низкую (устную разговорную речь). Однако процесс жанровой трансформации остался незавершенным. Произведение хранит отчетливые рудиментарные признаки архаического эпоса, более всего сохранившиеся на сюжетно-фабульном уровне и в центральном образе города-сада, выполняющем роль мирообразующей структуры.

Но так или иначе, литературный апокриф Андрея Платонова «Рассказ о многих интересных вещах» во многом предвосхищает появление романа «Чевенгур», содержит в себе многочисленные коды к его интерпретации, в своей сложной жанровой структуре обнаруживает трудный, порой мучительный путь писателя к освоению новой жанровой формы.