

Н.П. ХРЯЩЕВА

Уральский государственный педагогический университет

ПРИНЦИПЫ ПОЭТИЗАЦИИ ПРОЗЫ А.ПЛАТОНОВА: ПАРАДИГМА «НЕВЕСТ» В «ЧЕВЕНГУРЕ»

В платоноведении последних лет осуществлен целый ряд плодотворных подходов к изучению «Чевенгура». Они связаны с выявлением тех конструктивных принципов, которые обеспечивают художественную целостность платоновского шедевра¹. Однако далеко не все «строительные» элементы оказались учтенными. Несомненного внимания заслуживает двуродовая природа романа, определившая его многоуровневость. Лирический характер платоновской прозы не раз оказывался в центре исследовательского внимания². Однако формы выражения лирического начала в «Чевенгуре» и определяемый ими смыслопорождающий потенциал еще не были предметом детального рассмотрения. Важное суждение в интересующем нас аспекте высказала Е.А. Подшивалова, отметив, что в подзаголовке («Чевенгура») «Путешествие с открытым сердцем» «дважды заявлена лирическая природа последующего романного текста... определение «путешествие»... актуализирует память о сентименталистской литературе... обозначающее («с открытым сердцем»), присоединенное к обозначаемому («путешествие»), выглядит излишним, если иметь в виду определение жанровой модели, но Платонов прибегает к обозначающему, подчеркивая тем самым субъективность сделанной жанровой характеристики... Таким образом, подзаголовок дважды сигнализирует о том, что

¹ В.Ю. Вьюгин соотнес текст «Чевенгура» с жанром паремий «как неким архитектурным принципом» и показал, что сознательное загадывание автором «своего мнения, своей позиции» – весьма важная составляющая платоновской поэтики // Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки (Очерк становления и эволюции стиля). – СПб., 2004. С. 98-226. С иных позиций к вопросу о жанре «Чевенгура» подошла С.И. Красовская. Она обратила детальное внимание на генетическую связь романа с циклическими образованиями Платонова первой пол. 20-х годов и определила «Чевенгур» «и как максимально стремящийся к роману цикл, и как близкий к циклу роман». Причем ученый подчеркнул «эпическую энергию» как платоновских циклов, так и романа в целом // Красовская С.И. Художественная проза А.П. Платонова: жанры и жанровые процессы. – Благовещенск, 2005. С. 345-364. Постижению художественного феномена «Чевенгура» посвящены материалы VI Международной конференции // «Страна философов» А. Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6. – М., 2005.

² Гаш М. «Счастливая Москва» как поэтический текст // «Страна философов» А. Платонова: Проблемы творчества. – М., 1999. Вып. 3; Левин Ю.И. От синтаксиса к смыслу и дальше (о «Котловане» А.Платонова) // Вопросы языкознания. 1991. № 1; Орлицкий Ю.Б. Стиховое начало в прозе А. Платонова (Предварительные замечания) // Андрей Платонов: Проблемы интерпретации. – Воронеж, 1995; Подшивалова Е.А. Человек, явленный в слове. – Ижевск. 2002. (Глава 2). С. 295-391.

содержанием романа является путь, проделанный познающей и оценивающей авторской мыслью»³.

Мы остановимся лишь на одном из сюжетообразующих мотивов «Чевенгура» – мотиве подмены героями идеи коммунизма женщиной, являющейся собою равнозначное с идеей «вещество существования». Данный мотив, как и все другие, содержит в себе два уровня – эпический и лирический. В эпическом векторе потребность такой подмены определяется возникшей по ходу сюжетного движения событийной ситуацией: Чевенгур (после уничтожения всех «буржуев») оказался голым пространством идеи, холодной и мало постижимой даже для ее главного «осуществителя». *«Если б он (Чепурный – Н.Х.) мог сейчас обнять Клавдюшу, он бы свободно подождал потом коммунизма еще двое-трое суток, а так жить он больше не может – его товарищескому чувству не в кого упираться...»* (247)⁴. Естественнее всего подмена идеи коммунизма любовью к женщине показана автором на примере Кирея, променявшего непонятный коммунизм на теплоту и тесноту единоличного счастья: *«А чего мне коммунизм? У меня Груша теперь товарищ, я ей не поспеваю работать, у меня теперь такой расход жизни, что пищу не поспеваешь добывать...»* (389). Такая «подмена» органична. Она вытекает из основных свойств человеческой природы. Сходной потребностью руководимы и прочие. *«Жен вези!.. Привел нас да бросил одних! Доставляй нам женщин сюда, аль мы нелюди! Нам одним тут жутко – не живешь, а думаешь! Про товарищество говоришь, а женщина человеку кровный товарищ, чего ж ее в город не поселяешь!»* (322) *«Ты нас привел, веди теперь женщин, народ отдохнул»* (320), – говорит Прокофию Яков Титыч.

Важно заметить, что «прочеть» «прочих» имеет свое происхождение не в «пролетарской природе» последних, а в доведенной до привычки усталости от нечеловеческой жизни. Женщина видится «прочими» главным «товарищем», кроме нее им никаких товарищей не нужно. Она естественное продолжение человека-мужчины, без которой последний не способен достроить себя до биологической завершенности. Природный механизм продолжения рода требует своего воплощения. Тот же Кирей, взявший себе в жены Грушу, «биологизирует» свою природу, вовлекаясь в круговорот природно-заданного существования. Идея чужда такому человеку. Она устанавливает его робкую душу на острие отступничества, на самый край пропасти, в состоянии, совершенно чуждое его «жизненной» земной и приземленной природе.

³ Подшивалова Е.А. Указ. соч. С. 303.

⁴ Платонов А. Чевенгур. – М., 1991. Здесь и далее ссылки с указанием страниц даются на это издание.

С возвращением к кровно-родственным отношениям появляется и надежда на преодоление Чевенгура как «пустого», выморочного места, из которого ушла жизнь.

Но на страже идейной чистоты «первоначального города» стоит Чепурный. Он допускает возможность женщины в Чевенгуре только в качестве «товарища», то есть человека, не имеющего в понимании Чепурного особых отличий от мужчины и вместе с ним составляющего общее «вещество» дружбы. *«У нас супруг нету: одни сподвижницы остались»* (200). Наказывая Прошке доставить в Чевенгур жен для «прочих», он не отступает от своего принципа: *«Не особых!.. Женщин, пожалуйста, но знаешь: еле-еле, лишь бы в них разница от мужика была – без увлекательности, одну сырую стихию доставь!»* (326) Здесь раскрывается природа «коммунистической женщины» в понимании Чепурного: все женское в ней служит помехой коммунизму, поскольку уводит мужчину-товарища в узость индивидуальной жизни, «оприродливая» межчеловеческие отношения. Чепурный даже пытается «онтологизировать» скудость внешнего вида прочих, то есть причислить ее к человеческим признакам человека и сотворенного идеей нового мира, тогда как *«красота женской природы была и при капитализме, как были при нем и горы, и звезды, и другие нечеловеческие события»* (261). Подтверждение своим мыслям герой находит в окружающей Чевенгур природе: он *«считал полезным и тот... факт, что <...> нигде не заметно красивых природных сил, отвлекающих людей от коммунизма и уединенного интереса друг к другу»* (261).

Если Чепурный подменяет женщин «сподвижницами», делая эту подмену реальным фактом чевенгурской жизни, то Копенкин возводит ее в область идеального. Срисовывая плакат в подарок Дванову, на котором Роза Люксембург *«нарисована красками так красиво, что любой женщине с ней не сравняться»* (120), Копенкин шепчет: *«Милый товарищ мой женщина»* (338). «Товарищеское» и «женское» сливается для него в некое единство, рождая не столько необходимость иметь в лице Розы «сподвижницу», сколько жажду рыцарского служения ей. Коммунизм в сознании Копенкина принимает облик Розы. Она становится его (коммунизма) сокровенным содержанием, которым возможно поделиться лишь с самым близким (Сашей Двановым) *«может быть, он тоже полюбит ее»* (338). Потому и степень воплощенности коммунизма Копенкин «проверяет» исключительно Розой как высшей оценочной инстанцией.

Мы видим, что в Копенкине так же, как и в других чевенгурцах, нет никакого «врожденного» чувства коммунизма, а есть лишь врожденное стремление к материнской / женской / товарищеской теплоте и

защищенности, которые осмысливаются в виде привычных понятий – дружбы, товарищества, любви.

Таким образом, эпический уровень мотива подмены, отражая борьбу двух главенствующих сил – Жизни и Идеи, проявлен системой синтагматически связанных событийных звеньев, отражающих, прежде всего, социально-исторический смысл происходящего.

Наряду с эпическим уровнем мотив подмены обнаруживает второй – лирический. Он связан с необходимостью не только отобразить происходящее, но и выразить его сокровенный смысл. Лирический уровень мотива проявлен вариантами женского преображения как прообраза нового мира. Основные женские персонажи: Роза Люксембург, Софья Александровна Мандрова, Фекла Степановна, – образуют в Чевенгуре своеобразную парадигму «невест»⁵ при «заблудящих кавалерах» (В. Багно). Несмотря на бросающееся в глаза различие: возрастное – старая крестьянка Фекла Степановна годится двум другим героиням в матери; онтологическое – Роза Люксембург мертва, Соня и Фекла Степановна живы; душевно-эмоциональное – состояние невесты, и то лишь отчасти, переживается только Соней – несмотря на все это, героини прочно соединены повторяемостью ситуаций, черт портрета, деталей. Особо впечатляет родственная схожесть героинь в восприятии мужчин-женихов.

Попытаемся взглянуть в варианты преображения героинь, реально ими переживаемые или домысливаемые «кавалерами» силой своей фантазии, способной соперничать с реальностью.

В качестве инвариантного персонажа в парадигме невест выступает Софья Александровна Мандрова – давняя детская подруга главного героя. В романе она впервые появляется в эпизоде разговора с Сашей Двановым, «воскресшим» после продолжительной болезни, затем еще несколько раз на протяжении дочевенгурского периода жизни героев. Полностью же ее личность раскрывается в финальной части романа – в отношениях с Симоном Сербиновым. Однако именно мимолетные встречи героини с Сашей Двановым послужили духовным основанием для сотворения ею своей личности и судьбы. Это хо-

⁵ В. Шмид, отмечая приемы поэтизации прозы, в качестве основного называет прием «парадигматизации текста, введение в него сети эквивалентностей (сходств и противопоставлений)... Поэтическое предусматривает господство парадигматического порядка, т.е. вневременной и внепричинной связи мотивов, над синтагматической упорядоченностью, т.е. над смежностью слов и временно-причинной связью мотивов». Изъясная парадигматизацию, ученый подчеркивает: «... Прием... обнаруживается в повторяемости отдельных тематических признаков, которые включают характеризуемые ими тематические единицы в парадигмы по принципу сходства и контраста. Такими единицами являются ситуации, персонажи и действия» // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. Изд. второе. – СПб., 1998. С. 22-23.

рошо почувствовал Симон Сербинов. Встретившись с Двановым, он сказал: «... У вас в Чевенгуре люди друг для друга как идеи, я заметил, и вы для нее (Сони – Н.Х.) идея; от вас до нее все еще идет душевный покой, вы для нее действующая теплота...» (384). Превращение Сони в подобие двойника Саши Дванова совершается в несколько этапов.

Первый – проявлен своеобразной «профессионализацией» ее личности: отказом от себя во имя помощи другим людям; от своего женского предназначения, с тем чтобы впоследствии детей не обижали «вонючим тестом». Главным ее свойством так же, как это было у Дванова, становится объектность, «способность устанавливать связи с многими другими жизненными токами и продолжаться в них»⁶. «Ее звали... принимать рождающихся детей, сидеть на посиделках, лечить раны, и она делала это, как умела, не обижая никого. В ней все нуждались в этой небольшой приовражной деревне (Волошино – Н.Х.), а Софья чувствовала себя важной и счастливой от утешения горя и болезней населения» (107). Она так же, как Саша Дванов, обрела способность «ощущать чужую жизнь с впечатлительностью личного чувства». Но до исхода Дванова в Чевенгур она ещё «оставалась и ждала письмо» (107), обратившееся «для нее в питающую идею жизни...» (107). Смысл этого этапа духовного становления героини отмечен недоговоренностью: «оставалась» (прежней), но уже готовой стать иной. Тот слабый огонь индивидуальной жизни (который почувствовал в ней Захар Павлович, проча ее в жены Саше) еще сосуществовал в ней рядом с все более разрастающимся стержнем жизни над-индивидуальной, вселенской, затухая наконец в тот момент, когда она покидает город, прощаясь с Сашей бессловесно, одним взмахом руки. «Он вышел на улицу, но ее уже нигде не было видно» (240). Несостоявшаяся встреча героев выполняет функцию своеобразного минуса-приема, обнаружившего подспудную огромность той духовной работы, которую совершила Соня, став онтологическим двойником своего друга, что и сделало встречу героев избыточной. Продолжая постоянно думать друг о друге, они оказываются навсегда разведенными автором: их судьбы образуют в романе две параллельные линии. А рядом с Софьей Александровной становится антипод Саши Дванова – Симон Сербинов, по удачному выражению Х. Гюнтера, «будто попавший в Чевенгур из романа «Счастливая Москва»⁷. Данный авторский «ход»

⁶ См об этом нашу работу: Хряцев Ф.И., Хряцева Н.П. Антропологическая инверсия как принцип построения художественного образа в романе А. Платонова «Чевенгур» // Русская литература XX-XXI вв.: Направления и течения. Вып. 6. Екатеринбург, 2002. С. 51.

⁷ Гюнтер Х. Любовь сектантских братьев и сестер // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6. – М., 2005. С. 60.

глубоко оправдан: в полной мере «инобытная» сущность Софьи Александровны обнаруживает себя на фоне обычного в своей рефлексии эгоистического мужского сознания. *«Сербинов почувствовал в своей кратковременной подруге некую твердую структуру – такую самостоятельную, словно эта женщина была неуязвима для людей... Сербинов предоставил ее себе остатком аристократического племени...»* (349). В чем же суть преобразования героини? Обратимся к заключительному этапу ее метаморфозы.

В ее московском существовании она уже не принадлежит себе и никому в особенности, ей скучны все попытки Сербинова заключить ее в узость своего болезненно-эгоистического пространства. Для Симона взаимодействие с людьми сводится к обоюдному мучительному выпячиванию собственной индивидуальности, бессмысленному интеллектуальному поединку, в котором он привык одерживать победу, *«выходя наружу спокойным и обнадеженным, чтобы продолжать удачную добычу людей»* (356). «Добыче», завоевательству как типу бытия противопоставлен иной: *«Для товарищей можно работать, – ответила спутница Сербинова. – Когда уморишься, бывает легче, – даже одной можно жить, а для товарищей остается польза труда. Не себя же им отдавать, я хочу остаться целой...»* (349). Суть такой позиции – добровольная и сознательная самоотдача при сохранении себя как целостной личности, для которой возможны иные проявления. И в этом своем «служении» Софья гораздо более сильный и цельный человек, чем Сербинов с его жаждой слабого человека, поскольку она не чувствует своей силы и не заинтересована в ней. *«Она была похожа на одинокое стойкое растение на чужой земле...»* (348). Данное уподобление по сути редуцирует «древесной» характеристики Саша Дванова. Соня, будучи *«учительницей детей»*, хочет служить в цветочном магазине. Цветы, растения постоянно окружают героиню, пропитывая ее телесную оболочку настолько, что уподобление Сони растению становится естественным: *«дома она уже имела много растений, и больше всего среди них было бессмертников»* (94); *«лопух она сорвала за то, что у него была белая исподняя кожа, по ночам его зачесывал ветер и освещала луна»* (93); при прощании Дванов чувствует *«сухой венок Сониных уст»* и *«запах увядшей травы, исходивший от ее волос»* (95). Признаваясь Сербинову в любви к цветам: *«если бы из меня мог вырасти цветок, его б я родила»* (354) (в чем усматривает герой не «любовь», а «биду») – она тем самым подталкивает к восприятию ее телесной оболочки как растительной⁸.

⁸ К. Баршт, указывая на органичную для А. Платонова взаимосвязь Человека, Животного, Растения, Минерала, отмечает: «Наблюдение роста человеческого тела у Платонова»

На уровне авторской концепции метаморфоза героини является маркером онтологического воодушевления, т.е. надежды на реальность «растительного» свойства как органического качества преобразенного человека. По справедливому суждению К.А. Баршта, «растение у Платонова... буквально живое существо, сохраняющее относительную телесную самостоятельность и абсолютную, более актуальную связь с землей, обладающее этическим качеством не менее чем человек – только в другом количественном наборе свойств и проявлений»⁹ (Мужской вариант сходного преобразования – человек-дерево Луй)¹⁰. Семантика растительного преобразования мерцает сокровенной совмещенностью «буквального» и интеллектуального начал, проходящих сквозь каскад уподоблений: цветок – живое существо, почти лишённое для того, кто его созерцает, собственной плоти, всецело отдающее себя в виде красоты цвета и формы; в цветке лучше, чем в чем-либо, проявляет себя идея «объектности» как возможности максимально увеличивать «площадь» своего соприкосновения с миром; умением разворачиваться подобно растению человек у Платонова наделяется с единственной целью – целью служения другому человеку. Соня, «пропитанная» растительным качеством, почти лишается собственной плотскости, сохраняя при этом здоровье и тяжесть тела, замеченные Сербиновым. «Когда у меня есть цветы, я никуда не уйду и никого не ожидаю» (354), – говорит ему Софья. Цветы словно «досотворяют» героиню и мир вокруг нее до некоей завершенности, полноты и самодостаточности.

В свою очередь, «растительное» качество человека как проявление его высшей красоты и духовности маркирует в «Чевенгуре» начало нового этапа эволюции, прошедшей стадию, условно говоря, «человеческого потребительства». «Ей (Софье – Н.Х.) явно не жалко было людей, она могла питаться своей собственной жизнью, чего никогда не умел делать Симон» (354). «Жалость к людям» здесь выступает именно «потребительским» качеством, необходимым для достижения индивидуальных целей.

тонова сопряжено с метафизическим наблюдением растительных форм бытия в человеческом существе» // Баршт К.А. Поэтика прозы А. Платонова. – СПб., 2000. С. 250.

⁹ Баршт К. Указ. соч.

¹⁰ См. об этом: *Дмитровская М.А.* Образная параллель «человек-дерево» у А. Платонова // Творчество А. Платонова: Исследования и материалы. Кн.2. – СПб., 2000. С. 25-40; *Хрящева Н.П., Хрящев Ф.И.* Пространство «первоначального города». Роман А. Платонова «Чевенгур» // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Вып. 6: Интерпретация художественного произведения: Сюжет и мотив. – Новосибирск, 2004. С. 240-243.

Претерпевая растительную метаморфозу, существо Софьи словно сакрализуется, становясь неизмеримо выше как природы Сербинова, так и других людей. И в этом своем качестве она, несомненно, приближена к иконописно-цветочному образу мертвой Розы Люксембург. (Иконописность Розы подчеркнута превращением плаката в подобие иконы, о чем свидетельствует боязнь Копенкина *«расшивать плакат»*). Софья столь же прекрасна, как и Роза: красота обеих героинь подчеркнута растительно-метафорической значимостью их имен¹¹; и столь же «мертва» в смысле отсутствия у нее стихийно-природных, биологически-женских, плотских качеств. Данное «родство» автор подчеркивает сходным восприятием женщин Копенкиным. Герой, впервые увидевший в сельской школе Соню-учительницу, *«сразу почувствовал влечение к ней – не ради обладания, а для защиты угнетенной женской слабости»* (109). Те же чувства он постоянно испытывает к Розе. *«Иногда он поглядывал на Соню и еще больше любил Розу Люксембург: у обеих была чернота волос и жалостность в теле...»* (111).

По справедливому суждению Е.В. Капинос и Е.Ю. Куликовой, «для лирического сюжета важно то, что несколько персонажей “лепятся” как бы из одного куска “художественной материи” одними и теми же приемами; и одни и те же детали, уподобляясь друг другу и расподобляясь, проводят аналогию и подчеркивают контраст между двумя разными по положению персонажами, соединяют и разъединяют их»¹². В портретах платоновских героинь останавливают внимание «скользящие детали». *«Он (Копенкин – Н.Х.) глядел на волосы Розы и воображал их таинственным садом, затем он присмотрелся к ее розовым щекам»* (146). Портрет героини словно силится выйти за свои пределы, перерасти в пейзаж: «волосы, воображаемые таинственным садом», а цветочная семантика ее имени усиливается паронимическим акцентом: «Розы – розовым». Сходно рисуется портрет спящей Сони: *«Ее темные волосы таинственно распустились по подушке, а рот открылся от внимания к сновидению»* (108).

Причудливо сближает героинь и сам сон. *«Она (Соня – Н.Х.) видела, как вырастают черные раны на ее теле, и, проснувшись, она быстро и без памяти проверила тело рукой»* (108). Упомянутая выше «святость» есть результат борьбы могучего духа с ужасом сиротства, с жестокостью нелепой, неустроенной жизни: *«Софья Александровна...*

¹¹ См. об этом: Яблоков Е.А. На берегу неба (Роман А. Платонова «Чевенгур»). – СПб., 2001. С. 163-176.

¹² Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. – Новосибирск, 2006. С. 316.

родилась, брошенная матерью на месте рождения» (354). Природа этой святости – человеческая природа; дух могуч, но тело Сони открыто земной реальности. Оно может уязвляться миром, образующим на нем «черные раны», подобно тому как было поражено тело Розы Люксембург. Отсюда и вырастает печально-беспощадное рыцарство Копенкина: «Он неутомимо шагал и грозил...бандитам...за убийство своей невесты» (111). Героини словно взаимозамещаемы: судьба одной мерцает в судьбе другой.

Героини в восприятии женихов оказываются сближенными характером запахов. Так, мечтая доехать до другой страны и откопать Розу из могилы, Копенкин *«ощущал запах платья Розы, запах умирающей травы... Он не знал, что подобно Розе Люксембург в памяти Дванова пахла Соня Мандрова» (146).*

Принцип замещаемости невест особенно наглядно демонстрируется в описании близости Саши Дванова и Феклы Степановны: *«Дванов скучал о Соне и не знал, что ему нужно делать <...> Фекла Степановна положила (во сне) руку на лицо Дванова. Дванову почудился запах увядшей травы...» (123-124).* Помимо «запаха» героини соединены еще одной «детальной наметкой»: все они босые. Глядя на «босую» Феклу Степановну, герой вспоминает *«прощание с (Соней – Н.Х.) жалкой босой полудевушкой у забора» (124).* Мертвая Роза в восприятии Копенкина тоже «босая»: *«Где-то одиноко лежала она сейчас... а в чулане валялись ее пустые башмаки...» (195).*

Повторы, переключки разного рода и уровня ситуаций, деталей и иных элементов текста, соединяясь смысловыми линиями, образуют лирический сюжет, решительно «опережающий» событийный в проявлении сокровенных глубин бытия, мерцающих *«новым светом»* преобразенного человека.

Попытаемся показать один из смысловых горизонтов, открываемый лирическим вектором. Отмеченные выше элементы двойничества героинь подготавливают качественно иной уровень их «родства» в мужской рецепции: они соединены совмещением в них разных ипостасей: невесты / сестры / матери¹³. Вот несколько примеров:

1. *«Копенкин взглядывался и не верил: в гробу лежала не та, которую он знал, — у той было зрение и ресницы. Чем ближе подносили Розу, тем больше темнело ее старинное лицо, не видевшее ничего, кроме ближних сед и нужды.*

– Вы мать мою хороните! – крикнул Копенкин» (172).

¹³ В аспекте телесности о данного рода совмещенности говорит Х. Гюнтер // Гюнтер Х. Указ. соч. С. 58-59.

2. «– Зачем вам это надо сейчас? – спросила Софья Александровна...»

Симон угрюмо обнял ее и перенес с твердого корня на мягкий холм материнской могилы... а Софья Александровна молча отвернулась от него в комяя земли... Спустя время Сербинов нашел в своих карманных трущобах маленький длинный портрет худой старушки и спрятал его в размягченной могиле, чтоб не вспоминать и не мучиться о матери» (362).

3. «Фекла Степановна защитила Дванова тем, что приучила его к своей простоте женщины, точно она была сестрой скончавшейся матери Дванова, которой он не помнил и не мог любить...»

– Чего ты? – ... прошептала Фекла Степановна. – Это у всех одинаковое.

– Вы сестры, – сказал Дванов с нежностью ясного воспоминания, с необходимостью сделать благо для Сони через ее сестру» (123-124).

Героинь объединяет ситуация «заместительства» (матери вместо возлюбленной) в любовных отношениях, восходящих к incestу. Смысл данного «заместительства» по-разному рассматривался в платоноведении¹⁴. Х. Гюнтер такие отношения возводит по преимуществу к характеру любви между братьями и сестрами в сектантских обществах¹⁵. Однако не объясненной остается растительная метаморфоза героинь. Странной с этих позиций оказывается и любовь Копенкина к мертвой.

Попытаемся прокомментировать отмеченные выше фрагменты текста. Во всех случаях отражена тоска героев по утраченным матерям:

Мать для Копенкина некая «надструктура», отличная от его сознательно-волевой сферы, организуемой центральной идеей: Розой-Революцией. Каково же место этой «надструктуры» в иерархии личности Копенкина? «Копенкин любил мать и Розу одинаково, потому что мать и Роза было одно и то же первое существо для него, как прошлое и будущее живут в одной его жизни» (171). Мать подарила Копенкину возможность человеческого существования; Роза дала смысл этому существованию, ответила на высший запрос: зачем существовать?

¹⁴ Яблоков Е.А. На берегу неба. (Роман Андрея Платонова «Чевенгур»). – СПб., 2001. С. 180.

¹⁵ Ученый отмечает, что в традиции русского сектанства взаимоотношения членов общества выстраиваются по братской модели <...> сектанты стоят на точке зрения... запрета на родовое размножение. Биологический принцип должен уступить пневматической духовности... У Платонова, правда, присутствует еще другая мотивация аскезы – сознательный отказ от «любви к ближнему» во имя... «любви к дальнему». В «Чевенгуре» встречаются и переплетаются оба мотива // Гюнтер Х. Указ. соч. С. 57.

Мать есть уровень инстинкта; Роза – уровень сверхсознания, связанный с возможностью сотворения «нового света».

Любовь на могиле матери, к которой принуждает Софью Сербиню, оставляет героиню абсолютно безучастной. Перед нами результат ее полной победы над своей телесностью. Но она не может не разделить страдания Симона, хоть и не понимает смерти: «у нее не было кому умирать»; и настоящего желания героя: «приобрести ее вместо забытой матери».

Старая крестьянка Фекла Степановна, по сути, также бестелесна, но это ее качество определяется возрастом. В ней для Дванова также находят соединение невеста и мать, точнее сестра матери. Но она не столько заместительница, сколько своеобразный «медиатор»: благодаря ей Дванов попадает в «запредельный» для него мир матери, которой он не помнил. Напряженное желание познать мать как свое первоначало так же, как в случае с Копенкиным, обнаруживает себя в сне героя. *«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 нее матери увидеть другое лицо – такое же любимое, но не родное»* (140). В образе матери объединены мать и невеста. И страх, который испытывает герой, есть страх перед «человеческой» стороной человека – его половой сферой. Дванову радостно сжимать грудь матери. Таким образом он устанавливает и поддерживает связь, вступает в «брачные отношения» с самим своим существом, своим первоначалом, своей непосредственно заданной оболочкой, пугаясь меж тем иных отношений, облеченных в человеческом плане в аналогичные формы.

Таким образом, женихи, минуя невест, возвращаются к своим матерям как к изначальной сокровенности, тайне мира, что в свою очередь определяет «превращение» их избранниц. Невесты и женихи перестают быть продолжением друг друга, без чего теряют способность достраивать себя до биологической завершенности: исключенным оказывается природный механизм продолжения рода.

Отпадение от природно-родовой цикличности дает возможность установить новые формы связи человека и вселенной, т.е. совершиться преображению мира и человека. Одной из его форм и оказывается «растительная парадигма».

Данное видение мира художник проявляет лирическим сюжетом, как точно заметили авторы выше цитированной нами работы: «Лирический сюжет – это сюжет мнимый, он подразумевает не катарсис от случившегося, а катарсис от не случившегося»¹⁶.

¹⁶ Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Указ. соч. С. 317.