

**Социализм как фашизм:  
рассказ А. Платонова «Мусорный ветер» \***

**Е. Н. Проскурина**

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН, НОВОСИБИРСК

*Аннотация:* В статье анализируются художественные приемы отождествления социализма и фашизма в рассказе А. Платонова «Мусорный ветер». Важнейшим философским претекстом послужил писателю «Закат Европы» Шпенглера с его главной идеей перерождения культуры в цивилизацию. За картинами жизненного распада фашистской Германии, сигнализирующими об антигуманности цивилизаторских инициатив вождя-тирана, автор умело скрывает реалии тоталитарного советского жизнеустройства с его голодом, нищетой, отсутствием гражданских свобод. Жесткая гротесковая поэтика, отсутствие характерного для Платонова иронического типа письма свидетельствуют об его окончательном разочаровании в коммунистической идее.

*Ключевые слова:* Творчество А. Платонова, двойничество, интертекстуальность, фаустовская традиция, тоталитаризм, поэтика абсурда.

*УДК:* 182.09.

*Контактная информация:* Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН. Тел.: +7 (383) 330 47 72. E-mail: proskurina\_elena@mail.ru.

Рассказ «Мусорный ветер» написан Платоновым в 1933 г. как реакция на события в Германии: приход к власти Гитлера, о чем активно говорили тогда советские газеты. В записных книжках писателя этого года впервые появляется тема фашизма: «Би<хе>виоризм как фашизм»; «Уже марширует на учебн<ых> занятиях в Германии тот человек, который убьет меня»; «Оружие в мире фашизма действует быстрее пера писателя» [Платонов, 2000, с. 123]. Последняя запись может служить объяснением той быстроты, с которой был создан рассказ: Платонов как будто пытался опередить ход истории, предупредить о серьезности надвигающейся опасности в то время, когда еще

---

\* Работа выполнена в рамках Интеграционного проекта СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

оставалась иллюзия «сохранения дружественных взаимоотношений [между Германией и СССР] в интересах взаимной пользы», в чем, например, уверяла розенберговская «Völkischer Beobachter» (номер от 7 мая 1933 г.) [Groehler, 1992], а в апрельской резолюции Коммунистического Интернационала того же 1933 г. «утверждение открытой фашистской диктатуры» представлялось ускорителем движения Германии «на пути к пролетарской революции» [Nolte, 1965, p. 24]. Вместе с тем советские газеты в это же время сообщали о книжных кострах, горевших по всей Германии, волнах погромов, обрушившихся на немецкие университеты с целью изгнать из них чуждых «немецкому духу» ученых, о пытках в фашистских застенках и антифашистских демонстрациях [Платонов, 2011, с. 597]. Но, несмотря на надвинувшуюся угрозу, опубликовать свой рассказ-предупреждение Платонову так и не удалось, хотя он активно обсуждался в московских журналах [Там же, с. 599]. Причину отказа в публикации «Мусорного ветра» можно найти в ответе Горького на просьбу Платонова помочь напечатать его в альманахе «Год Семнадцатый»: «Рассказ ваш я прочитал, и – *он ошеломил меня*. Пишете вы крепко и ярко, но этим еще более – в данном случае – подчеркивается и обнажается ирреальность содержания рассказа, а содержание граничит с мрачным бредом. Я думаю, что этот ваш рассказ едва ли может быть напечатан где-либо» [Литературное наследство, 1963, с. 315] (курсив мой. – *Е. П.*). «Ошеломить» Горького рассказом мог страшными, доходящими до абсурда, бытовыми картинками, поданными Платоновым как реальная повседневность фашистской Германии, в которой, однако, узнавались черты эпохи «великого перелома», разрушающие мифологизированный образ советской действительности, активно формировавшийся в искусстве социалистического реализма – «знамени и надежды человечества» [Первый Всесоюзный съезд..., 1934, с. 716] – прежде всего самим Горьким. «Миф – это вымысел, – говорил он на Первом съезде советских писателей. – Вымыслить – значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, – так мы получим реализм» [Там же, с. 302]. Стратегия сюжета «Мусорного ветра» противоречила не только главной идеологической концепции советского искусства, но, что важнее, разрушала основную позитивистскую максимум «линейного прогресса», на базе которой формировались важнейшие основания советской материалистической философии – концепция исторического оптимизма и рождение нового человека высшего типа. «Социальный оптимизм был главным и наиболее устойчивым компонентом содержания и языка тоталитарного искусства с момента его возникновения и в качестве такового сохранился на протяжении всего его развития», – пишет в своем исследовании И. Голомшток [1994, с. 180]. В 1951 г. журнал «Искусство» утверждал, цитируя Сталина: «Искусство социалистического реализма безусловно и сознательно оптимистично как искусство нового мира, смело смотрящего в будущее» [1951, с. 69] Таким образом, не обусловленный никакими реалиями времени, социалистический оптимизм «существовал как принцип, как главная установка, нарушать которую не позволялось ни при каких условиях». Не выводимый из настоящего, он «привносился в него из мифического будущего» по принципу: «Чем непригляднее сегодняшний день, тем жестче борьба, тем ближе победа» [Голомшток, 1994, с. 181]. Никаким параметрам этого принципа «Мусорный ветер» не соответствовал.

Впервые рассказ был издан лишь в 1966 г., уже после смерти Платонова. Советская послевоенная критика увидела в нем отражение «античеловеческой сущности фашизма, его приемов оглушения, морального уничтожения людей...» [Платонов, 1984, с. 454]. Однако это лишь одна из возможных, причем наиболее очевидных, интерпретаций рассказа. В архиве Платонова в ЦГАЛИ обнаружен недатированный автограф, атрибутированный исследователями как первое название «Мусорного ветра», и эпитафия к нему: «Повесть о судьбе одного западного человека. “Оставьте безумие мне и подайте тех, кто отнял мой ум” (Тысяча и одна ночь)» [Платонов, 1984, с. 454]. Запись корреспондирует с пометой в записной книжке 1933 г.: «Инстинкт “человечности и пр.” крайне непрочен, он исторически приобретен, он может быстро замениться “основным” инстинктом животного эгоизма» [Платонов, 2000, с. 124]. Социально-политические и психологические причины утери этого «приобренного инстинкта» составляют основу проблематики «Мусорного ветра». Первое же название рассказа «Повесть о судьбе одного западного человека» актуализирует проблему европейской цивилизации как таковой, поднятую еще О. Шпенглером в «Закате Европы». О важности этого философского труда для творческого сознания Платонова свидетельствует его раннее эссе «Симфония сознания (Этюды о духовной культуре современной Западной Европы)» (1922), где он называет работу Шпенглера «ослепительной книгой». Здесь уместно напомнить ее авторское название: «Der Untergang des Abendlandes» – «Падение Запада», под которым понимается конец западноевропейской культурной эпохи, на смену которой приходит эра цивилизации. На раннем этапе творчества Платонова, озаренном для него идеей смены исторических вех, «падение к смерти европейской культуры» означало вступление в фазу «культуры нового человечества», формирующейся в революционной России и «венчающей» человеческую историю, представляемую «симфонией сознания» [Платонов, 2004, с. 226]. В рассказе 1933 г. эта надежда практически полностью угасает.

Симптоматично, что европейская культура определяется Шпенглером как «фаустовская культура» с ее в высшей степени активным жизненным чувством. На вершине этой культуры, по мнению философа, с XVII столетия, слово «жизнь» означает то же, что и «воля» [Шпенглер, 2003, с. 369]. Любопытно отметить, что Платонов нигде не пользуется такими ключевыми метафорами Шпенглера, как «фаустовская культура», «фаустовская душа», «фаустовский человек», однако они по-разному реализуются в образах его героев. Так, в «Мусорном ветре» Гитлер назван «самым страстным гением действия, проникшим в последнюю глубину европейской судьбы»<sup>1</sup>, что является авторской перифразой «фаустовского человека» как человека воли и действия. По мысли Платонова, на своем излете культура Нового времени увенчивается явлением Гитлера, знаменуя начало новой эры – эры цивилизации. «Ты будешь царствовать века – ты прочнее всех императорских династий: твоему господству не будет конца... После тебя будут другие, более яростные, чем ты...» (277), –

<sup>1</sup> Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов, с. 277. Далее цитаты из рассказа приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив мой. – Е. П.

размышляет платоновский герой физик Альберт Лихтенберг, стоя у памятника фюреру<sup>1</sup>. Имя и фамилия героя представляют собой контаминацию имен двух выдающихся ученых-физиков и гуманистов своего времени: Альберта Эйнштейна (XX в.) и Георга Кристофа Лихтенберга (XVIII в.). Рождение Гитлера становится для героя Платонова свидетельством ошибки «великого девятнадцатого века», не удержавшего своих гуманистических позиций. Одичание же и смерть самого Лихтенберга в финале рассказа приобретает символический смысл, означая крах и конец эпохи разума и надежды на «очеловечение» мира.

Можно сказать, что мефистофелевское начало проявляет себя в «Мусорном ветре» в абсолютизации механицистского пути развития, высвобождающая из фаустианского культурного комплекса, уступившего свое первенство цивилизаторской идее. Здесь Платонов выступает оппонентом Луначарского как автора драмы «Фауст и Город». Название платоновского рассказа корреспондирует к ироническому прозвищу барона Мефисто в драме «царем мусора»<sup>2</sup>, что становится опосредованным интертекстуальным свидетельством встроенности платоновской мысли в фаустовскую парадигму: «Что же, Мефисто... Мы живем и развиваемся. А ты – наша всегда серая тень, тусклый фон наших ярких мыслей, ты – царь отбросов, ты – царь мусора <...> Ты вообразил, что тот темный угол, в котором ты родился, предвечен, а это просто мусорная яма мира... Там и завелся ты, паразит, мокрица вселенной, и выполз, неся из своей мусорной ямы хаотичный идеал в мир вечно изменчивых гармоний <...> Гад уцелил, паук, детище тлена, ты живешь потому, что *всегда есть в мире мусор* <...>. Но царство света становится все более высоким, мысль растет... и ты становишься совсем жалок, и никто не боится больше ада. Ты ведь – заблуждение. <...> Мы строим, ты – прах!» [Луначарский, 1963, с. 226–228]. В конце драмы Фауст, отказавшийся от правления Тротцбургом в пользу народовластия, дарит жителям города изобретенного им «железного человека» – машину. Финальный поступок героя прочитывается как символическое благословение машинного века, века цивилизации, а также и уступка этому новому веку – не случайно драма заканчивается смертью Фауста. Однако этот смысл не доминирует в тексте, становясь его приращением, возникнув помимо и вопреки воле автора, тогда как в «Мусорном ветре» он переводится в ключевую позицию: «Ты первый понял, – продолжает свою мысль у памятника Гитлеру Лихтенберг, – что на спине машины, на угрюмом бедном горбу точной науки надо строить не свободу, а упрямую деспотию! <...> Ты не погибнешь, потому что твою гвардию будут кормить механизмы, огромный излишек производительных сил! Ты не исчезнешь...» (277–278). Отметим, что стиль высказывания платоновского героя соответствует риторическому стилю Фауста Луначарского. Сам же ход мысли Лихтенберга вторит шпенглеровским рассуждениям о перерождении культуры в цивилизацию: «Фаустовское мироощущение *деяния*, – читаем в “Закате Европы”, – сказывавшееся во всяком великом человеке, начиная от Штауфенов и Вельфов и вплоть до Фридриха Великого, Гете

<sup>1</sup> Ср. в «Закате Европы»: «Все фаустовское желает безраздельного господства» [Шпенглер, 2003, с. 399].

<sup>2</sup> Эта аналогия впервые отмечена Л. Дебюзер [1995, с. 241–242].

и Наполеона, опошлилось до философии *труда* <...> Галилей, Кеплер, Ньютон совершили деяния в науке, современный физик *занят ученым трудом*» [Шпенглер, 2003, с. 413].

Вместе с тем в словах Лихтенберга слышится горечь самого автора, поновому расстающегося с дорогой для него надеждой на «точную науку» и технику как на источник абсолютного блага, питавшей его раннюю творческую мысль. «В 1933 году, – пишет в этой связи Л. Дебюзер, – Платонов обращается к пророчествам и символике Луначарского, чтобы показать: исторический сатанинский “мусорный ветер” охватил всю действительность, и в мусорной яме – в буквальном смысле слова – существует не черт, наоборот – там оказался гуманизм и фаустова вера в прогресс и разум» [Дебюзер, 1995, с. 241–242].

Впервые в рассказе мотив мусора появляется в сцене установки памятника Гитлеру. Именно памятник нацистскому вождю оказывается источником демонического мусорного ветра, который постепенно распространяется на весь художественный мир произведения: «Снизу поднимался мусор: человек сто национал-социалистов, в коричневой прозодежде своего мировоззрения, монтировали памятник Адольфу Гитлеру. Памятник был привезен готовым на грузовике, его отлили из качественной бронзы в Эссене <...>. Национал-социалисты трудились, не жалея одежды; их белье прело от пота, кости изнашивались, но им хватало и одежды, и колбасы, потому что в тот час миллионы машин и угрюмых людей напрягались в Германии, обслуживая трением металла и человеческих костей славу одного человека и его помощников» (274). Описание персонажей, трудящихся на установке памятника, в своих деталях схоже с описанием землекопов в «Котловане» и строителей мясосовхоза в «Ювенильном море»: общими для изображения картин труда являются мотивы пота, трущихся костей, испревшей одежды и др., что выступает моментом контрапункта по отношению к ранней надежде писателя, высказанной в «Симфонии сознания», и делает страну советов субъектом и репрезентантом философского сюжета «заката Европы», наряду с фашистской Германией (сам Шпенглер, как известно, не включал Россию в европейскую традицию). Подобные художественные свидетельства сущностного единства этих двух кажущихся контрастными миров рассыпаны по всему тексту рассказа, к чему мы еще не раз вернемся в данной работе. Однако если в «Котловане» мотив земного праха, сопровождающий описание изнуряющего труда землекопов, связан с сохранением остатков памяти прошлого, т. е. имеет положительную семантику, то в рассказе он развернут в негативную плоскость, символизируя нарастающую замусоренность, демонизацию мира.

Центральным эпизодом рассказа является встреча и поединок Лихтенберга с памятником, рифмующаяся со сценой *Евгений у памятника Петру* в «Медном всаднике», – новая после «Усомнившегося Макара» платоновская вариация пушкинской сюжетной ситуации «очной ставки с властителем» (А. К. Жолковский)<sup>1</sup>. Причем сам эпизод не соответствует исторической реальности 1933 г., поскольку в это время культ Гитлера в Германии только на-

<sup>1</sup> Подробно об «очной ставке с властителем» в рассказе Платонова «Усомнившийся Макар» см. нашу работу: [Проскурина, 2006, с. 146–148].

чал складываться<sup>1</sup>, что становится одним из свидетельств платоновского профетизма. На отсутствие реального прообраза памятника указывает то, что его описание Платоновым как «бронзового человеческого полутела, заканчивающегося сверху головой» (277), сделано по модели бюстов советских вождей, в это время расставленных по всей стране, тогда как фюрера позднее стали изображать в типичном для Германии жанре живописного портрета, а в скульптурном варианте был наиболее распространен такой вид, как скульптура-голова.

Но и изображение «лица памятника» – с жадными губами, любящими еду и поцелуи, «готовыми к страсти и государственной речи», щеками, потолстевшими «от всемирной славы», «обыкновенным житейским лбом» с искусственно проложенной резкой морщиной, выражающей «мучительную сосредоточенность ... над организацией судьбы человечества» и «напряженный дух озабоченности» – также совсем не соответствует как реальному, так и портретному облику фюрера, с плотно сжатыми губами, фанатичным взором небольших глаз, густым косым пробором, скрывающим половину лба, узкими усами-«щеткой». Отсутствие этих характерных портретных черт в изображении Гитлера делает вероятной мысль о том, что Платонов не был знаком с его реальным образом. Отмеченные же знаки сладострастия на лице бюстовой скульптуры, которые дополняет выдающаяся вперед грудь, «точно притягивающаяся к груди женщины», придают памятнику сходство с другим национальным лидером – основателем фашизма Муссолини, в физиогномике которого действительно читаются признаки ума и тяга к сладострастию. Дополняет сходство и выдающаяся вперед грудь: фигура Муссолини была крупнее и крепче гитлеровой. Если же искать внешние соответствия платоновскому портретному образу среди советского правительственного пантеона 1930-х гг., то наибольшее сходство просматривается здесь с внешностью Берии – по части «жадных губ» и толстых щек, широкой груди, а также скрытой нижней любвеобильной половины тела. Однако в 1933 г. этот Малюта Скуратов Советского Союза еще не оставил пределы Грузии и не занял своего палаческого поста в правительстве страны, принесшего ему всеобщую сатанинскую известность. Хотя, следует отметить, что широкая грудь была знаковой деталью как портретного, так и скульптурного образа советского властителя. В пространстве «сверхреального» мира тоталитарных государств, по мысли Х. Гюнтера, «особое значение приобретает *эстетизация тела*, создание образов и текстов, изображающих “нового человека”. Параллельно этому процессу предпринимались усилия, которые должны были сделать прекрасные человеческие тела реальностью. М. Фуко обратил внимание на то, что человеческие тела еще с XIX в. превратились в объект политического дисциплинирования и обработки со стороны власти. Вследствие контроля над телами со стороны власти и науки стала возможной планомерная биополитика. Формирование

<sup>1</sup> «Среди немецких демократов, – говорилось в одной из листовок СДПГ 1932 г., члены которой допускали в это время мысль о примирении с властью нацистов, – еще не придается должное значение проблеме [Гинцберг, 1967, с. 119].

и изображение тел стало всякий раз подчиняться требованиям определенной идеологии. Так, национал-социализм создал образ расово здорового “арийского” тела, близкий ему в некоторых отношениях итальянский фашизм – тела агрессивно-маскулинного, а сталинизм – тела, закаленного трудом, спортом или борьбой. Общим для всех трех диктатур был культ молодого тела» [Гюнтер, 2010, с. 16].

Дефицит информации, определивший портретные искажения в платоновском описании скульптуры Гитлера, вместе с тем открывал свободу для авторской фантазии. Отталкиваясь от эстетического канона эпохи, писатель создает символический портрет деградированной власти как итога ее исторического нисхождения *от духа – к телу*, репрезентирующей шпенглеровскую идею «заката Европы» в новом ракурсе. По мысли философа, каждая культура имеет свою физиогномику, свое лицо, представленное такими категориями, как народ, язык, эпоха, государство, искусство, мировоззрение и др. Можно сказать, что внешний облик властителя в платоновском тексте становится эмблемой вырождения «фаустовской культуры» и «фаустовского человека». Советская компонента встраивается сюда специфическими неизменяемыми элементами скульптурного портрета: бюстовой моделью, крепостью фигуры, символизированной большой выступающей вперед грудью, а также особой акцентированностью «обыкновенного житейского лба», служащей поэтическим минус-приемом, подчеркивающим ординарность личностного масштаба национального лидера, поскольку в ряду отличительных черт традиционного «портретного» образа гениальной личности ведущее место занимает большой лоб.

Образцом гениального лба для Платонова, несомненно, был лоб Ленина, в подтексте противопоставленный не только ординарному лбу Гитлера, но также и лбам советских восприимчивых «дела вождя», прежде всего Сталина. В романе «Счастливая Москва», над которым писатель начинает работу в этот же период, образ советского властелина создан неброскими красками, что делает его особенно устрашающим: «улыбающийся скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира, – жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются» (95). Стертость внешних черт делает особенно рельефной внутреннюю суть образа, утратившего здесь «фаустофелевскую» двупостасность и достигшего демонической однозначности стража смерти. На уровне же дальних исторических и литературных соответствий контраст двух лбов властителей вызывает ассоциации со знаковым для Платонова образом Петра Первого, среди характерных черт которого был большой лоб, отмеченный во множестве портретных изображений российского императора. Замечание автора об оплаченном художнике, положившем на лицо памятника «резкую морщину, дабы видна была мучительная сосредоточенность этого полутела над организацией судьбы человечества и ясен был его напряженный дух озабоченности» (277), травестирует строки из «Медного Всадника»: «Какая дума на челе! // Какая сила в нем сокрыта!» [Пушкин, 1977, с. 286], – индексируя подтекстное диалогическое взаимодействие «Мусорного ветра» с «петербургской повестью» Пушкина.

Кроме сказанного, акцентирование «обыкновенного житейского лба» в портрете Гитлера не только активизирует мысль о невысоком ефрейторском

чине этого канцлера Германии, но и встраивает указанную деталь в знакомые революционные максимы, типа «вышли мы все из народа», «кто был ничем, тот станет всем» и др. Эти узнаваемые «штрихи к портрету» настраивают на аналогию между «чужим» и «своим» по модели *они – это мы*, все более усиливающуюся в процессе развертывания сюжета. В конце 1920-х гг. переживание Платоновым постреволюционной реальности созвучно шпенглеровской мысли об иллюзорности социалистического гуманизма: «Этический социализм, – писал Шпенглер, – несмотря на бросающиеся в глаза иллюзии, *вовсе не* представляет собой систему сострадания, гуманности, мира и попечения, но системе воли к власти. Все прочее – самообман» [Шпенглер, 2003, с. 421]. Под самообманом понимается в первую очередь нежелание увидеть в социализме новый тип диктатуры – диктатуры государства на средства производства, сосредоточенной в руках национального лидера – вождя. Действительно, укрепившийся к началу 1930-х гг. в СССР культ Сталина, воспринявший эстафету от культа Ленина, по сути, стал заместителем монархической идеи, что ненамеренно отражено в наивных словах популярной в это время псевдофольклорной песни о двух ясных соколах: «На дубу зеленом да над тем простором // Два сокола ясных вели разговоры. // А соколов этих люди узнали: // Один сокол – Ленин, другой сокол – Сталин». Образы двух соколов настраивают на «мнемоническую цепную реакцию», превращающую сдвоенный горьковский символ революции («Песня о Соколе») в субститут державного двуглавого орла. «Ты изобрел новую профессию, где будут тяжело уставать миллионы людей, никогда не создавая перепроизводства товаров, они будут ходить по стране, носить обувь и одежду, они уничтожат избыток пищи, они будут в радости и в поту прославлять твое имя, наживать возраст и умирать...», – продолжает свою речь у памятника Лихтенберг (278). Каждая ее деталь таит в себе двойной смысл. Внешне здесь говорится о кризисной ситуации в Германии накануне Второй мировой войны, однако за этим скрыты основные черты советской реальности 1930-х гг.: измощающий труд, голод, дефицит товаров и граничащая с нищетой бедность населения. В реплике «они будут ходить по стране, носить обувь и одежду, они уничтожат избыток пищи» звучит та мысль, которая приобретет гениальную поэтическую огранку в романе «Счастливая Москва»: «она несколько лет ходила и ела по родине» (11).

Несмотря на экономический кризис, немцы все-таки не знали голода, не говоря уж о нищете, но именно такого рода сцены движут сюжет «Мусорного ветра», что усиливает аналогию *они – это мы*. Именно в 1933 г. голод в СССР принял массовый характер, унес жизни миллионов людей. Однако в советской литературе эта тема была закрытой, и Платонов решается в надежде на публикацию включить ее в инонациональный контекст – как одно из свидетельств «заката Европы». Хотя летом того же года он создает трагедию «14 Красных избушек», где тема голода в стране становится одной из главных. На полях рукописи четвертого действия пьесы сохранилась помета: «Голод развить повсюду» [Платонов, 2006, с. 440]. А в самом тексте устами колхозницы Ксении Платонов прямо говорит о сталинской власти как о виновнице национального голодомора: «Москва проклятая! Я все бельма выцарапаю тебе за судьбу нашу такую!» [Там же, с. 204]. Общими для обоих произведений при



изображении сцен голода являются мотивы смерти ребенка, иссохшего живого тела и жертвы собственной плотью ради сохранения чужой жизни. В пьесе Суенита пытается выдавить сукровицу из своих иссохших грудей, чтобы накормить своего умирающего сына, а в «Мусорном ветре» Лихтенберг отрезает от собственной «более здоровой ноги» часть плоти, чтобы сварить ее и накормить женщину, найденную им в вымершем от голода поселке, – поступок, стоящий ему жизни: «Затем он выполз наружу, на разгороженный двор, и лег лицом в землю. Обильная жизнь уходила из него горячим ручьем...» (288).

В этом контексте вызывает большое сомнение мысль А. Варламова о надежде Платонова на спасение европейского мира от полного разложения через пролетарскую революцию [Варламов, 2011, с. 276–277]. Кроме сказанного, здесь есть несколько оснований для сомнений, уже чисто поэтологического характера. В первую очередь это изображение картин коммунистического рая, которые даются в рассказе в двух планах. Сначала они возникают в темнеющем сознании героя: «Большевики! *Лихтенберг в омраченной глубине своего ума представил* чистый, нормальный свет солнца над влажной, прохладной страной, заросшей хлебом и цветами <...> Он стал печален от горя, что его тело уже истрачено, в чувстве нет надежды, и *он никогда не увидит* прохладной ржаной равнины, над которой проходят белые горы облаков, освещенные *детским, сонным светом* вечернего солнца, и его ноги никогда не войдут в заросшую траву. Он не будет другом громадному, серьезному большевику, молча думающему о всем мире среди своих пространств, – он умрет здесь, задыхнувшись мусорным ветром, в сухом удушьи сомненья, в перхоти, осыпавшейся с головы человека на европейскую землю» (280). «Мусорная» Европа противопоставлена здесь не реальной «чистой» стране большевиков, а сентиментальным онейрическим грезам героя, в чем трудно не увидеть след авторской ностальгии по утраченной мечте. Немаловажно и то, что образы советской утопии возникают в больном, измученном пытками и голодом воображении Лихтенберга. Второй план изображения советского рая формируется в том же эпизоде мотивом детства. Поведение коммунистов, которые оказываются среди заключенных концлагеря, рифмуется в нем с детским поведением: «голодные невольники, *они играли и бегали по вечерам, как ребяташки, веря в самих себя больше, чем в действительность...* и Лихтенберг елозил между ними, принимая участие в этой общей *детской суете*, скрывавшей за собою терпеливое мужество. Потом он засыпал со счастьем до утра...» (282). Мотивика детства, сна, игры вновь связывает образ коммунизма с миром мечты и воображения, но в то же время представляет его частью того «царства мнимости», в котором, по мысли Платонова, оказался европейский мир в начале 1930-х гг. Соседство утопического идеала с тоталитаристской реальностью делает особенно очевидным перерождение одного в другое. Корень этого перерождения автор вскрывает через мотив детской игры, соотносящийся здесь не с евангельской максимой «будьте, как дети», а с инфантильностью, что вносит в мотивы жертвенности, мужества и невинности семантический оттенок легкомыслия, бездумия. Тоталитаризм становится, по мысли Платонова, тем итогом, до которого «доигрались» наивные «голодные невольники». Само же это именование звучит перифразой формулы «мир голодных и рабов» из «Интернационала», бывшего государственным гимном СССР с 1922 по 1944 г. (ранее,

с 1918 – гимном РСФСР). Используемый прием ломает пространственные границы фашистского концлагеря, превращая его в эмблему социалистического мира, а конкретно – жизнеустройства всей советской страны.

Диалогичность данного фрагмента рассказа наращивается семантической автоперекличкой с повестью «Ювенильное море», где картины советского рая также встроены в сферу творческих грез главного героя – инженера Вермо, являясь частью его музыкальных, т. е. игровых, импровизаций. Мечта персонажей «Ювенильного моря» о сытом счастье, которое они пытаются «организовать» в мясосовхозе, принеся ради него в жертву тонны убитых животных, в «Мусорном ветре» предстает осуществленной реальностью – как часть быта единомышленников фашистского лидера и его самого. Автодиалогичность двух текстов выражена единством их образного ряда: «Над ним стоял шофер; все съеденные им за свою жизнь животные – коровы, бараны, овцы... переварившись внутри, оставили в лице и теле шофера свое выражение остервенения и глухой дикости. Лихтенберг встал, ткнул тростью животное туловище шофера и отошел от машины» (276). Сытость как таковая, репрезентированная образом сытого шофера, а ранее – памятником фюрера, оказывается, по Платонову, еще более отупляющей, разрушающей душу и тело, чем голод. Эта мысль организует финальную часть «Мусорного ветра».

Поединок Лихтенберга с памятником Гитлеру, подобно поединку Евгения с Медным Всадником у Пушкина, открывает цепь страданий героя, заканчивающихся его смертью. Однако если в пушкинской поэме Евгений лишь грозит своему антагонисту: «Ужо тебе!», то платоновский герой пытается разрушить скульптурное изваяние фюрера, ударив «дважды палкой по голове памятника» «силой своего тела, умноженного на весь разум» (278). Но от этого удара лишь лопаются на части палка, «не повредив металла» (278). Сам материал памятника – металл – также содержит отсылку к Медному Всаднику, символизируя, как и у Пушкина, твердость и долговечность демонической власти. Ситуация проигранного состязания ученого с диктатором символизирует в рассказе Платонова поражение интеллекта перед грубой силой. С другой стороны, она служит метафорой внутреннего поединка «фаустовского человека», в котором разум борется с гордыней и волей к власти.

Этот смысл выражен в тексте знаками двойничества Лихтенберга и Гитлера. В начале рассказа герой предстает человеком большого ума и ожесточенного сердца, что уподобляет его ранним «Фаустам» Платонова из его утопических «фантазий»: Вогулову («Сатана мысли»), Крейцкопфу («Лунные изыскания»), Матиссену («Эфирный тракт») и др. Уверенность в собственном превосходстве деформирует взгляд героя, подобно осколкам разбитого зеркала из андерсеновской сказки, что выражается в его отношении к жене: «Альберт Лихтенберг увидел с ожесточением, что его жена стала животным <...> он потемнел мыслью: эта бывшая женщина иссосала его молодость, она грызла его за бедность, за безработицу... *Теперь она зверь, сволочь безумного сознания, а он до гроба, навсегда останется человеком, физиком космических пространств...* Альберт ударил тростью Зельду и вышел на улицу <...> Лихтенберг сжал трость в руке; он шел дальше с яростью своего жесткого сознания, он чувствовал мысли в голове, вставшие, как щетина, прорастающие сквозь кость» (272–273). Однако именно Лихтенберг в ходе выпавших на его долю

испытаний превращается в животное, тогда как Зельда в последней сцене, где она ищет пропавшего мужа и не узнает его в образе не то обросшего шерстью первобытного человека, не то изувеченной большой обезьяны, предстает «молодой женщиной с восточным тревожным лицом» (288), безо всяких намеков на перерождение.

В символическом эпизоде возмездия статуи, осуществляемого национал-социалистами, которые отрезали Лихтенбергу оба уха, «умертвили давлением половой орган, а оставшееся тело обмяли со всех сторон, пройдя по нем маршем» (278), герой по злой иронии судьбы становится сниженным подобием собственного врага, превратившись в часть исходящего от него жизненного мусора: «Неизвестный человек... принес Лихтенберга в глубь черного двора, открыл дверь сарая над помойной ямой и бросил туда Лихтенберга.

Лихтенберг зарылся в теплую сырость житейских отходов, съел что-то невидимое и мягкое, а затем снова уснул, согревшись среди тления дешевого вещества» (279). Двойничество персонажей выражено и через поэтику телесности: насильственной «обмятостью» нижней части тела Лихтенберга, которое приобретает аллюзивное сходство с отсутствующей частью тела у памятника-бюста Гитлеру. Столкновение героя со скульптурами фюрера, расставленными везде, где бы он потом ни появился, варьирует пушкинский мотив преследования статуи, но вместе с тем становится еще одним символом тождества палача и жертвы: власть Гитлера как апофеоз машинной цивилизации – та неизбежность, к которой привел, говоря языком Шпенглера, «ученый труд» Лихтенберга.

Единственный антагонист этому мусорному миру – Гедвига Вотман. Ее фамилия может быть прочитана как «вот человек» (*Mann* в переводе с немецкого – *человек*). Ее высшая человеческая природа проявляет себя в единстве плоти и духа: изяществе, женственности и одновременно непокорности, несломленности: «Гедвига Вотман шла по-прежнему изящная и нескучная, точно уходила не в смерть, а в перевоплощение. Она дышала тем же мусорным воздухом, что и Лихтенберг, голодала и мучилась в неволе, ожидала коммунизма, она шла погибать, – но ни скорби, ни болезни, ни страху, ни сожалению, ни раскаянию она не уступила ничего из своего тела и сознания – она покидала жизнь, сохранив полностью все свои силы, годные для одержания трудной победы и долговечного торжества. <...> Лихтенберг близко держался около Гедвиги Вотман и плакал от своего безумия» (284–285). Прочтение фамилии героини как «вот человек» соотносится с пилатовской репликой в адрес Христа: «се Человек» – в значении полноты воплощения человеческой индивидуальности.

Постепенное одичание героя, в удушающей атмосфере «мусорного ветра» все более превращающегося в животное, его нарастающее безумие становится эмблемой распада жизни. С другой стороны, право на безумие – единственная остающаяся ему возможность сохранения внутренней свободы в осатанелом мире. Такое прочтение актуализируется ранним эпиграфом к рассказу: «Оставьте безумие мне и подайте тех, кто отнял мой ум». Однако логика двойничества персонажей в литературном тексте предполагает гибель двойника. У Платонова она реализована смертью Лихтенберга. Но именно в сцене смерти, когда он пытается накормить «говядиной», срезанной с собст-

венного тела, умирающую женщину, его образ поднимается до той жертвенной высоты, которая становится свидетельством жизни духа в одичавшем теле – в соответствии с евангельской формулой «Дух бодр, плоть же немощна» (Мк.: 14:38). Вертикальное измерение судьбе героя задает смерть «глазами вниз» (288), представляющая собой вариацию сквозного платоновского мотива смерти «лицом вниз», всегда заряженного мистериальным смыслом воскресения<sup>1</sup>. Вместе с тем неузнанность героя его женой, увидевшей в нем «незнакомое убитое животное» (288), выполняет компенсаторную функцию в сюжете, отыгрывая агрессивность его отношения к ней в начале рассказа. Но одновременно этим достигается и момент истинного трагизма его судьбы, объединившей в себе все черты изгоя (не)своего времени.

Окончательное оформление реальности «Мусорного ветра» в «царство зверя» происходит в последнем, каннибалистском эпизоде, где полицейский, «увидев в кухонном очаге кастрюлю с питательным и еще теплым мясом... сел кушать его себе на ужин» (288).

«Мусорный ветер» – пожалуй, наиболее яркий пример платоновского отношения к коммунистической идее: сколько бы ни пытался писатель сделать ее своей новой верой, с течением времени она лишь все больше разрушалась, несмотря на его внутреннее сопротивление и желание ее удержать. Симптоматично, что в этом рассказе Платонов отказывается от традиционного для него иронического способа письма, вносящего воскресительное начало даже в самые жесткие его тексты. «Мое молодое, серьезное (смешное по форме) – останется главным по содержанию навсегда, надолго» [Платонов, 2000, с. 100], – оставит он запись в одной из своих записных книжек 1931–1932 гг. Последнее слово как будто добавлено в ней после некоторых раздумий, маркируя момент неуверенности автора в незыблемости своей художественной установки. По-видимому, нарастание этих скептических тенденций было почувствовано Горьким после прочтения рукописи «Мусорного ветра», что стало еще одной, скрытой причиной его отказа в продвижении данного произведения к публикации.

### Литература

- Варламов А. Андрей Платонов. Сер. ЖЗЛ. М., 2011.
- Гинцберг Л. И. Тень фашистской свастики. Как Гитлер пришел к власти. М., 1967.
- Голомиток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.
- Гюнтер Х. О красоте, которая не смогла спасти социализм // НЛЮ. 2010. № 101.
- Дебюзер Л. Альберт Лихтенберг в мусорной яме истории // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. По материалам II Международной научной конференции, посвященной 95-летию со дня рождения А. П. Платонова. 17–19 октября 1994 года. Москва. М., 1995. Вып. 2. Искусство. 1951. № 1.
- Литературное наследство. М., 1963. Т. 70.

---

<sup>1</sup> Подробно см.: [Проскурина, 2001].

- Луначарский А.* Фауст и Город. Драма для чтения // Луначарский А. В. Пьесы. М., 1963.
- Первый Всесоюзный съезд советских писателей (стенографический отчет). М., 1934.
- Проскурина Е. Н.* Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х – 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск, 2001.
- Проскурина Е. Н.* След «Медного Всадника» в «Котловане» // Критика и семиотика. 2006. № 10.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977. Т. 4.
- Платонов А.* Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000.
- Платонов А.* Комментарии. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов (Собрание). М., 2011.
- Платонов А.* Ноев ковчег. Драматургия. М., 2006.
- Платонов А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1984. Т. 1.
- Платонов А.* Собр. науч. изд. М., 2004. Т. 1, кн. 2.
- Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / Пер. И. И. Маханькова. М., 2003. Т. 1: Образ и действительность.
- Groehler O.* Selbstmoerderische Allianz: Deutsch-russische Militaerbeziehungen 1920–1941. Berlin, 1992.
- Nolte E.* Three Faces of Fascismus: Maurras, Mussolini, Hitler. N. Y.; Chicago; San Francisco, 1965.

#### Article metadata

- Title:* Socialism as fascism: the story by Andrei Platonov «Musornyj weter».
- Author:* E.N. Proskurina.
- Author's e-mail:* proskurina\_elena@mail.ru.
- Author affiliation:* Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences.
- Abstract:* The article analyses the artistic method of identification of socialism and fascism in a short story “The Rubbish Wind” by A. Platonov. “The Decline of the West” by O. Spengler with its idea of degeneration of culture into civilisation served as the most important philosophical pretext for the story. Beyond the pictures of existential collapse of fascist Germany which signal of the inhumanity of civilizing initiatives by the leading tyrant the author skillfully conceals the reality of totalitarian Soviet lifestyle with its starvation, misery, and lack of civil liberties. The stern grotesque poetic manner, the lack of ironical writing style, which is typical of Platonov, indicate his utter disillusionment in communist ideas.
- Key terms:* Creativity Platonov, twinning (duplicity), intertextuality, the Faustian tradition, totalitarianism, the poetics of the absurd.
- Reference literature (in transliteration):*
- Varlamov A.* Andrej Platonov. Ser. ZhZL. M., 2011.
- Gincberg L. I.* Ten' fashistskoj svastiki. Kak Gitler prishel k vlasti. M., 1967.
- Golomshtok I.* Totalitarnoe iskusstvo. M., 1994.
- Gjunter H.* O krasote, kotoraja ne smogla spasti socializm // NLO. 2010. № 101.

*Debjuzer L.* Al'bert Lihtenberg v musornoj jame istorii // «Strana filosofov» Andreja Platonova: Problemy tvorcestva. Po materialam II Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvjashhennoj 95-letiju so dnja rozhdenija A. P. Platonova. 17–19 oktjabrja 1994 goda. Moskva. M., 1995. Vyp. 2.

Iskusstvo. 1951. № 1.

Literaturnoe nasledstvo. M., 1963. T. 70.

*Lunacharskij A.* Faust i Gorod. Drama dlja chtenija // Lunacharskij A. V. P'esy. M., 1963.

Pervyj Vsesojuznyj s'ezd sovetskih pisatelej (stenograficheskij otchet). M., 1934.

*Proskurina E. N.* Pojetika misterial'nosti v proze Andreja Platonova konca 20-h – 30-h godov (na materiale povesti «Kotlovan»). Novosibirsk, 2001.

*Proskurina E. N.* Sled «Mednogo Vsadnika» v «Kotlovane» // Kritika i semiotika. 2006. № 10.

*Pushkin A. S.* Poln. sobr. soch.: V 10 t. L., 1977. T. 4.

*Platonov A.* Zapisnye knizhki. Materialy k biografii. M., 2000.

*Platonov A.* Kommentarii. Schastlivaja Moskva. Ocherki i rasskazy 1930-h godov (Sobranie). M., 2011.

*Platonov A.* Noev kovcheg. Dramaturgija. M., 2006.

*Platonov A.* Sobr. soch.: V 3 t. M., 1984. T. 1.

*Platonov A.* Sobr. nauch. izd. M., 2004. T. 1, kn. 2.

*Spengler O.* Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoj istorii / Per. I.I. Mahan'kova. M., 2003. T. 1: Obraz i dejstvitel'nost'.

*Groehler O.* Selbstmoerderische Allianz: Deutsch-russische Militaerbeziehungen 1920–1941. Berlin, 1992.

*Nolte E.* Three Faces of Fascism: Maurras, Mussolini, Hitler. N. Y.; Chicago; San Francisco, 1965.