

«Смешные» персонажи Достоевского в художественной рецепции А. Платонова

Е. Н. Проскурина

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН, НОВОСИБИРСК

Аннотация. На материале романов А. Платонова «Счастливая Москва», «Чевенгур», повести «Котлован» и раннего рассказа «Жажда нищего» показывается особенность творческого обращения писателя с «чужим» текстом. Сопоставительный анализ персонажной системы названных произведений с романом «Бесы» и рассказом «Сон смешного человека» позволил выявить след поэтики Достоевского при создании Платоновым образов «смешных» персонажей. При этом Платонов создает глубоко самобытные образы, в которых намек на претекст содержится лишь на уровне мотива, отдельных сюжетных деталей. Отсутствие прямого сходства с претекстом – характерная черта интертекстуальности в творчестве Платонова. Как правило, он старательно прячет след чужого текста в «густоте» своего письма. В связи с этой особенностью атрибутировать присутствие чужого слова в структуре его произведений часто оказывается возможным лишь по едва различимым характеристикам, обращаясь к методу микропоэтического анализа. При таком подходе именно мельчайшие, зачастую периферийные подробности оказываются ключом к межтекстовому диалогу, его скрытому смыслу. Так, в «Счастливой Москве» узнавание влияния «Лизинго сюжета» Достоевского оказалось возможным лишь по тончайшим «улика», запрятанным в совершенно оригинальное

Проскурина Е. Н. «Смешные» персонажи Достоевского в художественной рецепции А. Платонова // Критика и семиотика. 2017. № 2. С. 109–133.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2017. № 2
© Е. Н. Проскурина, 2017

платоновское повествование, внешне ничем не связанное с «Бесами». Кроме того, в статье сделано предположение, что на косноязычие платоновских «смешных» персонажей в романе «Чевенгур» и повести «Котлован» повлияла речевая поэтика образа капитана Лебядкина. В «Счастливой Москве» пародийная модальность отнюдь не смешных героев романа также возникает за счет косвенных намеков на их межтекстовую связь с этим «смешным» персонажем. Исследование образа героя, его иронического отношения к себе как к «нищему», а также анализ типа сюжета в рассказе Платонова «Жажда нищего» дали основание увидеть в нем влияние рассказа Достоевского «Сон смешного человека». Это произведение становится для Платонова отправной точкой, открывшей возможность художественной рефлексии над актуальными проблемами революционной эпохи.

В работе делается вывод о том, что, иронизируя над своими «смешными» персонажами, Платонов как раз им отдает свое сочувствие. Хотя в его произведениях нет ни одного действующего лица, которое хоть в какой-то мере не вызывало бы чувства сострадания. Такая позиция автора не только отличается от авторской позиции Достоевского, но является совершенно уникальной в литературе, и не только отечественной.

Ключевые слова: А. Платонов, Ф. М. Достоевский, поэтика персонажа, мотив, сюжет, интертекстуальность.

УДК 821

Контактная информация: Проскурина Елена Николаевна, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия, motiv_ifl@ngs.ru)

Тема «Платонов и Достоевский» не раз привлекала внимание исследователей как в плане идейного родства двух авторов – работы Л. Шубина [1987], Н. Малыгиной [2000], так и антитетичности поэтик – работы Л. Карасева (см., например: [Карасев, 2000]). При разности исследовательских подходов можно выделить их единое ядро, заключающееся в том, что «Платонов на протяжении всей жизни испытывал к творчеству Достоевского неизменный интерес» [Малыгина, 2000, с. 185]. Как отмечает Н. Малыгина, первая заметка Платонова о Достоевском – рецензия на инсценировку романа «Идиот» в воронежском театре губвоенкома – появилась в 1920 г., а последнее произведение Достоевского, которое Платонов просил читать ему незадолго до смерти, был роман «Бесы» [Там же]. На наш взгляд, в художественной рефлексии Платонова это произведение занимает особое место, еще недооцененное исследователями творчества писателя.

Попробуем хотя бы частично заполнить этот пробел, обратившись к роману «Счастливая Москва», той его части, где героиня после увечья, полученного при строительстве метро, из «счастливой Москвы» превращается в «одноногую психичку». Есть здесь несколько знаковых элементов, указывающих на связь с «Бесами». Прежде всего сам образ хромой Москвы. Однако он соотнесен автором не с юродивой хромоножкой Марьей Тимофеевной Лебядкиной, а с Лизой Тушиной в момент ее шутовских фантазий, вызванных ревностью к Марье Тимофеевне. Вот этот эпизод, где ключевым мотивом является мотив сломанных ног. Приведем его с небольшими купюрами:

Варвара Петровна тоже следила за Лизой, но ее вдруг поразила одна мысль.

– Где ж ты был, Nicolas, до сих пор все эти два часа с лишком? – подошла она, – поезд приходит в десять часов.

– Я сначала завез Петра Ивановича к Кириллову. А Петра Степановича я встретил в Матвееве... в одном вагоне ехали.

– Я с рассвета в Матвееве ждал, – подтвердил Петр Степанович, – у нас задние вагоны соскочили ночью с рельсов, *чуть ног не переломали*.

– *Ноги сломали!* – вскричала Лиза, – мамá, мамá, а мы с вами хотели ехать на прошлой неделе в Матвеево, *вот бы тоже ноги сломали!*

<...>

– Мамá, мамá, милая ма, вы не пугайтесь, если я в самом деле *обе ноги сломаю*; со мной это так может случиться, сами же говорите, что я каждый день скачу верхом сломя голову. *Маврикий Николаевич, будете меня водить хромую?* – захохотала она опять. – *Если это случится, я никому не дам себя водить, кроме вас, смело рассчитывайте. Ну, положим, я только одну ногу сломаю... Ну будьте же любезны, скажите, что почтете за счастье.*

– Что уж за счастье с одной ногой? – серьезно нахмурился Маврикий Николаевич.

– Зато вы будете водить, один вы, никому больше!

– *Вы и тогда меня водить будете, Лизавета Николаевна*, – еще серьезнее проворчал Маврикий Николаевич.

– Боже, да ведь он хотел сказать каламбур! – почти в ужасе воскликнула Лиза. <...> Я убеждена, к чести вашей, что вы сами на себя теперь клеветеете; напротив: *вы с утра до ночи будете меня тогда уверять, что я стала без ноги интереснее!* Одно непременно... *без ноги я стану премаленькая*, как же вы меня поведете под руку, мы будем не пара!

И она болезненно рассмеялась (7, 189–190)¹.

¹ Произведения Достоевского цитируются в данной работе по изданию [Достоевский, 1988–1995] с указанием тома и страниц в скобках. Везде в цитатах курсив наш. – Е. П.

Приступая к рассуждениям, выскажем одно принципиальное положение: отсутствие прямого сходства с претекстом – характерная черта интертекстуальности в творчестве Платонова: как правило, он старательно прячет, за редким исключением (которое он делает в первую очередь для творчества Пушкина), след чужого текста в «густоте» своего письма. В связи с этой особенностью атрибутировать присутствие чужого слова в структуре его произведений часто оказывается возможным лишь по мельчайшим, едва различимым характеристикам, обращаясь к методу микропоэтического анализа текста, соотносимого с археологическими раскопками, поскольку слой подтекста в произведениях Платонова гораздо объемнее внешнего слоя. При таком подходе именно мельчайшие, зачастую периферийные подробности оказываются ключом к межтекстовому диалогу, его скрытому смыслу.

Узнавание заимствования эпизода из романа Достоевского в платоновском тексте происходит за счет скрещения мотива сломанных ног и «каламбура» Маврикия Николаевича: отношения увечной Москвы, превратившейся в «психичку Мусю» (ср. болезненную истерию Лизы), с ее поклонниками словно реализуют «каламбур» героя Достоевского: после полученной травмы и ампутации ноги героиня Платонова становится еще притягательнее для Сарториуса и Самбикина, сохраняющих к ней неуправляемое физическое влечение. Другими словами, именно она «ведет» своих любовников, говоря языком Маврикия Николаевича, в своей страсти теряющих рядом с ней самих себя. Вспомним эпизод совокупления Сарториуса с одноногой Москвой при мнимом мертвом Комягине или страстный порыв Самбикина во время проводимой им ампутации ноги Москвы: склонившись над ее недвижимым телом, он обнимал ее «и пачкал кровью ее груди, шею, живот» [Платонов, 1999, с. 76]. Целуя ее в рот, он почувствовал, как «изо рта выходил удушающий запах хлороформа, но он мог теперь дышать всем, чем попало, что она выдыхала из себя» [Там же]. После операции Самбикин уносит отрезанную ногу Москвы к себе домой на хранение, словно реликвию. Здесь в рецептивное пространство произведения встраивается еще один эпизод, на этот раз из романа Достоевского «Идиот», а именно рассказ Лебедева в изложении генерала Иволгина: «...но как же уверять в глаза, что французский шассёр навел на него пушку и отстрелил ему ногу, так, для забавы; что он ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник...» (6, 495). В рассказе Лебедева спародирован действительный случай, описанный А. Г. Достоевской в ее дневнике: «11 (23) мая 1867 г. в Дрездене они видели на холме памятник, поставленный генералу Каменскому на том месте, где ему “оторвало обе ноги” и где “эти-то самые знаменитые ноги и были похоронены <...> а самое тело было отвезено в Петербург”» (6, 658). Платонов в своем романе, таким образом, скрыто пародирует спародированный в рассказе героя Достоевского

исторический факт, создавая тем самым двойную пародию. Но этим его литературная игра с Достоевским не заканчивается. В «Бесах» образ красавицы со сломанной ногой возникает в наивных виршах влюбленного в Лизу капитана Лебядкина, сочиненных им «по мотивам» ее фантазий:

Краса красот сломала член
И интересней вдвое стала,
И вдвое сделался влюблен
Влюбленный уж немало (7, 253).

Аллюзия на этого травестийного персонажа из разряда «мелких бесов» вносит ироническую модальность в изображение страстного влечения платоновских героев к Москве Честновой, одновременно и словно непреднамеренно бросая на их чувства блик отнюдь не мелкого бесовства. Так возможный сюжет Достоевского разворачивается в романе Платонова в соответствии с авторским творческим заданием. Замысливая произведение как книгу о новой Москве и новых советских людях, в процессе работы автор меняет его сюжетную стратегию, показывая как социальное, так и духовное нисхождение героев, что подрывает миф о счастливом будущем страны социализма, где «жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются» [Платонов, 1999, с. 95]. Предельной точкой строительного сюжета романа видится не райское будущее, а смерть (подробнее об этом см.: [Проскура, 2015, с. 264–317]).

Если же проследить дальнейшее движение рецептивного диалога Платонова с Достоевским – автором «Бесов», то в него оказывается включена полная версия стихотворения «Краса красот...». В романе Достоевского Лебядкин цитирует лишь первые четыре строки из неосуществленного замысла писателя о капитане Картузове. Именно ему принадлежит стихотворение, заканчивающееся восьмистишием:

Исчезло все! Похоронен
Один из членов молодых,
Другим не меньше я пленен,
И даже хотя бы и вовсе не было их.

Позвольте же любовь излить,
Принять извольте предложение,
Чтоб в браке вместе член забыть,
А с оставшимся изведать законное наслаждение
[«Жил на свете таракан», 2016, с. 67].

Стихотворение Картузова, как и сам замысел об этом «смешном рыцаре», могли быть известны Платонову по «Записным тетрадам Ф. М. Достоевского», впервые изданным в 1935 г., как раз в то время, когда он работал над последней частью «Счастливой Москвы». На диалогический характер

платоновского текста указывает несколько общих деталей. В первую очередь одинаковая изувеченность обеих героинь, несмотря на разность причин: героини наброска Достоевского Елизаветы Кармазиной при падении с лошади, героини Платонова при строительстве метро, где ее зажал вагонетками «в слепой проход», в результате чего Москве Честновой, как и Елизавете Кармазиной, отрезают ногу, заменив ее деревянным протезом. Капитана Картузова при посещении его «идеала» особенно «поразила деревяшка»: «...тук! тук! тук! забыть не могу. Этакий стебель, этакая лилия...» (цит. по: [Мочульский, 1995, с. 558]); Сарториус при последнем свидании с Москвой, остановившись у двери ее комнаты в общежитии, также слышит стук ее деревянной ноги. Но это не меняет его отношения к героине, наоборот, она становится для него «еще более милой и сердечной» [Платонов, 1999, с. 89]. Оттенок эротизма, отмеченный в мотиве пленности героем Достоевского изувеченным женским телом, у Платонова приобретает открытое звучание. Кроме общежитского эпизода совокупления Сарториуса и Москвы, а также страстного порыва Самбикина во время ампутации ноги героини, граничащего с некрофилией, это еще и сцена на Кавказе, куда Самбикин увозит Честнову для восстановления после операции. Там она оказалась «окружена вниманием, заботой и навязчивостью полнеющих на отдыхе мужчин» [Там же, с. 78]. На трости, с которой героиня появлялась на берегу моря, «все, кому Москва нравилась, уже успели вырезать свои имена и даты и нарисовать символы благородных [вариант в черновике: безумных. – Е. П.] страстей. Разглядывая свою трость, Москва понимала, что... знакомые люди рисовали в сущности только одно: как бы они хотели рожать от нее детей» [Там же].

Еще одна «говорящая» деталь – стыд, испытываемый Самбикиным в кавказском эпизоде, от «своей жалкой жизни» [Там же]. Такое восприятие героем собственного существования не мотивировано реальными обстоятельствами: Самбикин талантливый хирург, имеющий богатую врачебную практику. «Жалкой» его жизнь может быть определена изнутри сознания героя – как утерявшая интерес без любви Москвы. Но не исключено здесь и влияние литературного претекста: капитан Картузов у Достоевского, как затем его сниженный альтер эго Лебядкин, осознают собственное «недостойство» рядом с предметом своей любви. Картузова «буквально убивает мысль, что он... воспользовавшись ее положением, приравнял к себе» (цит. по: [Мочульский, 1995, с. 558]); Лебядкин называет себя «инфузорией» и «вошью» и, однако же, шлет Лизе Тушиной свое неуклюжее признание, объясняя это тем, что «даже вошь могла бы быть влюблена, и той не запрещено законами» (7, 252). Самоощущение героев Достоевского, вероятнее всего, стало для Платонова тем «горчичным зерном», из которого прорастает экзистенциальная неудовлетворенность героев его собственного произведения, стремящихся исчезнуть из наличествующей реальности, – Сарториус надеется «пропасть среди всех», Комя-

гин ищет себе гроб, желая пройти «путем покойника», а Самбикин и Москва вообще исчезают из финальной части романа ².

Отметим еще одну перекличку с «Бесами» в эпизоде ампутации ноги у Москвы Честновой, где Платонов обыгрывает мотив телесного умаления из истерических фантазий Лизы Тушиной («...без ноги я стану премаленькая», – говорит героиня Достоевского), прибегая к поэтике видения. Во время операции Москва в наркотическом сне видит, как «она бежала по улице, где жили животные и люди, – животные отрывали от нее куски тела и съедали их, люди впивались и задерживали, но она бежала от них далее... туловище ее ежеминутно уменьшалось... наконец остались торчащие кости, – тогда и эти кости начали обламывать попутные дети, но Москва, чувствуя себя худой и все более уменьшающейся, терпеливо убегала дальше... лишь бы уцелеть, хотя бы в виде ничтожного существа из нескольких сухих костей...» [Платонов, 1999, с. 76]. Реплика Лизы разворачивается Платоновым до уровня физиологических подробностей, в результате чего мотив телесного умаления трансформируется в «Счастливой Москве» в мотив жертвоприношения.

Но и сам облик Москвы Честновой можно определить метафорой «красы красот». В начале романа во внешности героини акцентированно выделены большое здоровое тело; большие, «годные для смелой деятельности» руки; большая грудь, где «ровно, упруго и верно» бьется «громкое сердце»; загорелые щеки, блестящие счастьем глаза. Эти характеристики придают ее образу символическое звучание, приближая его к тому женскому идеалу, который позволяет увидеть в ней не только аллегория советской Москвы, но и «идеальную суть коммунистической утопии» [Костов, 2000, с. 123]. Показательно, что собранный из разбросанных по тексту отдельных деталей портрет героини лишен ярких индивидуализирующих черт и соответствует трафаретному образу, характерному для женского живописного портрета и кинематографа 1930-х гг., выполненного в духе соцреализма, где авторы должны были представить миру счастливую «свободную советскую женщину». В философском плане в образе Москвы Честновой мерцает архетипический ореол вечноженственной «души мира» во множестве его культурных проекций, от античной Афродиты Урании до Софии в соловьевской философии всеединства ³. Именно заложенной в ней полнотой жизни и притягивает платоновская героиня встречающихся на ее пути мужчин, тянувшихся к ней как к «живой истине», каждый в на-

² Как известно, работа Платонова над романом «Счастливая Москва» была оборвана. Одна из причин, на наш взгляд, может быть связана с тем, что духовное фиаско его героев, сравнимое с их внутренней смертью, сделало невозможной для автора дальнейшее развитие сюжета. По существу, судьбы всех его главных персонажей оказались дописанными.

³ Культурные контексты образа Москвы Честновой подробно прописаны в ряде работ. См., например: [Семенова, 1995; 1999; Костов, 2000; Друбек-Майер, 1994].

дежде найти «в ней что-то утраченное в самом себе» [Платонов, 1999, с. 37]. Стратегия романного сюжета, однако, определяется темой «падения» главной героини, что по-новому связывает динамику образа Москвы с сюжетной линией Лизы Тушиной, «падение» которой – нравственное, а затем и физическое, стоившее ей жизни, пророчески намечено в стихах Лебядкина.

Как видно из проделанного анализа, воображаемый Лебядкиным-виршеплетом «Лизин сюжет» практически полностью реализован в «Счастливой Москве». Вместе с тем абсурдная речевая форма, в которую облекает свою туманную мысль капитан, оказывается не релевантной для платоновского романа. Повествование здесь лишено привычного для художественного языка писателя «смешного по форме» высказывания. Юмор исчезает из произведений Платонова после 1932 г., именно тогда, когда он оставляет запись в своей записной книжке: «Мое молодое, серьезное (смешное по форме) – останется главным по содержанию навсегда, надолго» [Платонов 2000а, с. 100]. Последнее прозаическое произведение, в котором еще есть комическое начало, – это повесть «Ювенильное море»⁴, создававшаяся как раз в 1931–1932 гг. Работа над «Счастливой Москвой» выпадает на новый для Платонова творческий этап, связанный с поиском простого и ясного стиля.

Осмелимся, однако, предположить, что косноязычие Лебядкина стало одним из литературных источников косноязычия таких травестийных платоновских персонажей, как Пашинцев, Чепурный, Пиюся в «Чевенгуре», Макар Ганушкин и Рябой Петр в «Усомнившемся Макаре», Сафронов и Козлов в «Котловане» и др., т. е. в произведениях второй половины 1920-х гг., когда манера высказывания капитана, его пародийные стихи оказались востребованы временем в споре новых литературных течений, прежде всего литературного авангарда, с отечественной классической традицией (см., например: [Серман, 1981; Сарнов, 1993; Ходасевич, 1996; Лукин, 2006]). Симптоматично, что именно в этот период комическое начало достигает в произведениях Платонова своей вершины.

Трудности, испытываемые названными героями Платонова при оформлении собственной мысли, соотносимы со сходным состоянием капитана Лебядкина, который при своем первом появлении в гостиной Варвары Петровны после длинной речи перед ней, так им и не законченной, «дышал тяжело, как после какого-то трудного подвига... Он еще пуще вспотел; буквально капли пота выступали у него на висках» (7, 167). В «Чевенгуре» Чепурный говорит о Прокофии Дванове: «...парень словесный, без него я бы жил в немых мучениях...» [Платонов, 1991, с. 217]. А фраза Лебядкина о баснописце Крылове, «которому министром просвещения воз-

⁴ В платоновской драматургии ситуация иная: из нее комическое начало до конца не исчезает, проявившись с особой силой в последней пьесе «Ноев Ковчег».

двигнут памятник в Летнем саду, для игры в детском возрасте» (7, 170), как и текст его письма к Лизе, корреспондирует со многими алогичными высказываниями платоновских персонажей и наивного рассказчика. Более того, письмо Лебядкина – своего рода образец затрудненной речи, своеобразные родовые муки слова, причем, слова поэтического: «Смотрите как на стихи», – уточняет капитан и вновь повторяет в конце письма: «Письмо от инфузории разуместь в стихах» (7, 127). Однако он не в силах облечь собственную мысль не только в стихи, но и в правильную языковую форму. Это дает возможность автору романа реализовать принцип взаимодействия противоположностей: высокого, возвышенного и низкого, комического и трагического, что усложняет образ персонажа, лишает его смысловой однозначности⁵. Как в свое время заметил К. Мочульский в работе о Достоевском, «художественное значение идеологических построений и стилистических приемов Достоевского всегда двойственно: за спиной “рыцаря” стоит пародирующий его шут, за плечами богоискателя гримасничает его “золотушный бесенок с насморком”» [Мочульский, 1995, с. 560]. Это тот прием, который стал ключевым в поэтике персонажа Платонова. Хотя для двойственного сознания его героев характерен обратный порядок смыслов: за их явной травестийностью всегда скрыт трагедийный компонент. Так, например, в «Котловане» нет, пожалуй, ни одного персонажа, в изображении которого не был бы заложен элемент неопределенности, семантической двунаправленности, создающий возможность стихийного прорыва душевной неуспокоенности сквозь маску энтузиастского активистского рвения, как у Пашкина, Сафронова или Активиста, либо внешнего автоматизма жизни, как у беспрерывно роющего Чиклина или «постоянно радующегося» Козлова. Вот как описывает автор мгновения душевных терзаний самых, казалось бы, нравственно безнадежных своих героев:

Козлов

Лишь одно чувство трогало Козлова по утрам – его сердце затруднялось биться, но все же он надеялся жить в будущем хотя бы маленьким остатком сердца; однако по слабости груди ему приходилось во время работы гладить себя изредка поверх костей и уговаривать шепотом терпеть [Платонов, 2000, с. 30]

Сафронов

– А отчего, Никит, поле так скучно лежит? Неужели внутри всего света тоска, а только в нас одних пятилетний план? [Там же, с. 42]

⁵ Эту неоднозначность образа Лебядкина тонко почувствовал Д. Шостакович, создавая цикл «Четыре стихотворения капитана Лебядкина». В письме Исааку Гликману он так объяснил свой замысел: «В образе капитана Лебядкина много от шута горохового, однако в нем гораздо больше чего-то зловещего. У меня получилось очень зловещее произведение [Дмитрий Шостакович..., 1993, с. 302].

В тот вечер Настя постелила Сафронову отдельную постель и села с ним посидеть. Сафронов сам попросил девочку поскучать о нем, потому что она одна здесь сердечная женщина [Платонов, 2000, с. 65]

Активист

Здесь у активиста дрогнуло ослабевшее сердце, и он заплакал на областную бумагу. <...> Разве он видел радость в последнее время, разве он ел или спал вдоволь или любил хоть одну бедняцкую девицу? Он чувствовал себя как в бреду, его сердце еле билось от нагрузки, он лишь снаружи от себя старался организовать счастье [Там же, с. 107]

Не только в душевных муках Вощева, но и в сомнениях Пашкина и Сафронова, а также слезах Активиста, нежных чувствах Чиклина и Жачева к маленькой Насте сквозит интуитивная тяга к полноте жизни, истинному бытию, заглушенная «наставшим трудом». Такое колебание между двумя полюсами высвобождает практически безграничную энергию платоновского слова, скрывающего в себе надежду на обновление и возрождение – мира и персонажа (подробнее об этом см.: [Проскурина, 2001]).

Семантическая двунаправленность текста ярче всего выражена у Платонова через косноязычие его персонажей и наивного рассказчика. В отличие от речевого абсурда юродствующего пройдохи Лебядкина, косноязычие героев Платонова становится эмблемой наивности их сознания, главенства чувства над словом. В этом отношении символический смысл приобретает реплика Чепурного «формулируй, Прош, я что-то чувствую» [Платонов, 1991, с. 243]. Однако «формулирование» Прохора Дванова, как позже главного идеолога на котловане Сафронова, мало отличается от косноязычия Чепурного и ему подобных «немотствующих» персонажей, что на уровне авторского плана маркирует абсурдность «наступившего коммунизма» в «Чевенгуре» («Уж дюже хорошо у тебя в Чевенгуре... Как бы не пришлось горе организовывать: коммунизм должен быть едок, малость отравы – это для вкуса хорошо» [Там же, с. 221]; «Как только Прокофий начинал наизусть сообщать сочинение Маркса, чтобы доказать поступательную медленность революции и долгий покой Советской власти, Чепурный чутко худел от внимания и с корнем отвергал рассрочку коммунизма» [Там же, с. 250] и пр.) / социализма в «Котловане» («Вопрос встал принципиально, и надо его класть обратно по всей теории чувств и массового психоза...» [Платонов, 2000б, с. 42]; «Я слышал, товарищи, вы свои тенденции здесь бросали, так я вас попрошу стать попасивнее, а то время производству настанет!» [Там же, с. 46]; «Товарищ Пашкин бдительно снабдил жилище землекопов радиорупором, чтобы во время отдыха каждый мог приобретать смысл классовой жизни из трубы» [Там же, с. 53] и т. д.). Данный прием вскрывает основу двойственности поступков платоновских героев, заключенную в их детской вере в правоту революции, что говорит об их простодушии, но вместе с тем превращает их в слепые

орудия классовой борьбы. Рельефнее всего эта двойственность проявлена в эпизоде расстрела «буржуев» в «Чевенгуре» и сцене раскулачивания в «Котловане»: и в том, и в другом случае у героев нет личной неприязни, тем более озлобленности на уничтожаемых людей. В своих действиях они руководствуются исключительно революционным долгом, по-своему жалея своих жертв. Так, в «Чевенгуре» «раненый купец Щапов лежал на земле с оскудевшим телом и просил наклонившегося чекиста:

– Милый человек, дай мне подышать – не мучай меня. Позови мне женщину проститься! Либо дай поскорее руку – не уходи далеко, мне жутко одному.

Чекист хотел дать ему свою руку:

– Подержись – ты теперь свое отзвонил [Платонов, 1991, с. 231].

«Эй, паразиты, прощай!» [Платонов, 2000б, с. 94] – кричит герой «Котлована» Жачев вдогонку отбываемым на плоту в неизвестную даль кулакам. После «ликвидации» «ему стало даже труднее, хотя неизвестно отчего. Он долго наблюдал, как систематически уплывал плот по снежной текущей реке, как вечерний ветер шевелил темную, мертвую воду, льющуюся среди охладелых угодий в свою отдаленную пропасть, и ему делалось скучно, печально в груди» [Там же].

Что же наиболее определенно указывает на генетическую связь персонажей Платонова с капитаном Лебядкиным, это категория «ничто», которой характеризуют себя герои «Котлована»: «...я же – ничто», – говорит о себе Чиклин в разговоре с Настей [Там же, с. 55], позже сама Настя на вопрос Сафронова, кто она такая, отвечает: «Я никто», – боясь, что ее прогонят с котлована как дочь «буржуйки». О себе как о «ничто» заявляет Вошев, приветствуя только что созданный колхоз: «Вы стали теперь, как я, – я тоже ничто» [Там же, с. 87], а в финале Вошев приводит «колхоз» на котлован – «для утиля, как ничто» [Там же, с. 115]. На страницах повести концепт «ничто» обыгрывается Платоновым в разных вариантах: «Вам ведь так и так все равно погибать – у вас же в сердце не лежит ничто» [Там же, с. 58], – говорит землекопам Жачев, а позднее признается Прушевскому: «Ты думаешь, это люди существуют? – ого! Это одна наружная кожа, до людей нам далеко идти, вот чего мне жалко!» [Там же, с. 94]. В одном из диалогов на вопрос активиста Вошеву «Кто есть на свете: партия или ты?» вместо него отвечает «мужик с желтыми глазами»: «Его нет» [Там же, с. 67] и т. д.

В романе Достоевского Лебядкин не раз говорит о себе как о «ничто». Впервые – в письме к Лизе Тушиной: «Вы богиня в древности, а я ничто и догадался о беспредельности» (7, 127), позднее – в гостининой Варвары Петровны, рекомендуя себя и Марию Тимофеевну: «Мы с сестрой ничто, сударыня, сравнительно с пышностью, которую здесь замечаем» (7, 166). В автопрезентации Лебядкина «ничто» равнозначно ничтожеству как со-

циальной характеристике: «Я конечно, ничтожное звено... О, сударыня, богаты чертоги ваши, но бедны они у Марии Неизвестной, сестры моей, урожденной Лебядкиной...» (7, 167); «...я раб, я червь, но не бог» (7, 167), – говорит он Ставрогину, перефразируя державинское «я раб – я червь – я бог!» с целью выпросить у того денег на содержание: «ведь средства-то, средства-то мои каковы» (7, 167). В то же время, мня себя поэтом, Лебядкин находится в состоянии постоянного переживания собственного ничтожества, что и становится почвой для его графоманства – стихотворного и эпистолярного. Категория «ничто» приобретает, таким образом, философское смысловое наполнение.

В «Котловане», как видно из приведенных выше примеров, семантика концепта «ничто» сдвигается в социально-политический план, что получает отчетливое выражение в диалоге направленного в деревню для устройства коллективизации Чиклина с зажиточным крестьянином:

– А ты покажь мне бумажку, что ты действительно лицо!
– Какое я тебе лицо? – сказал Чиклин. – Я ничто; у нас партия – вот лицо! [Платонов, 2000, с. 93].

Философская модальность концепта связана только с образом Вощева, который, тщетно пытаясь отыскать Истину, теряет смысл собственной жизни. В итоге это уравнивает его с другими персонажами повести, воспринимающими себя трудовым инвентарем на стройке «общепролетарского дома».

В цепочке смыслов нельзя не отметить еще один, державинский контекст. Обращение Лебядкина к Лизе «Вы богиня древности, а я ничто...» является перифразой обращения лирического героя Державина к Богу в оде «Бог»: «...я перед Тобой – ничто». Таким образом, отказавшиеся от Истины герои Платонова действительно, а не метафорически, как герой Достоевского, превращают себя в онтологическое «ничто», вместо единого в трех лицах Бога уверовав в «лицо партии».

Обращение к имени Державина в связи с повестью Платонова оправданно неточной цитатой из оды «На смерть князя Мещерского» в открытке Козлова, посланной «одной средней даме»:

Где раньше стол был яств,
Теперь там гроб стоит!
Козлов [Платонов, 2000, с. 63].

Дама «тщетно писала ему письма о своем обожании, он же, преодолевая общественную нагрузку, молчал, заранее отказываясь от конфискации ее ласк» [Там же]. Козлов, таким образом, своеобразная пародия на капитана Лебядкина, своего рода анти-Лебядкин, пишущий бывшей даме сердца не любовные стихи, а стихи на случай «ликвидации» чувства любви.

Аллюзии на образ Лебядкина возникают в изображении Козлова через прием неточного цитирования стихотворных текстов, являющийся одной из авторских характеристик героя Достоевского. Так, стуча в двери Шатова, Лебядкин перемежает свои требования отпереть ему переиначенными строками из стихотворения А. Фета:

– Шатов, Шатов, отопри! – завопил капитан. – Шатов, друг!..

Я пришел к тебе с приветом,
Р-рассказать, что солнце встало,
Что оно гор-р-р-рячим светом
По... лесам... затр-р-репетало.
Рассказать тебе, что я проснулся, черт тебя дери,
Весь пр-р-роснулся под... ветвями...

Точно под розгами, ха-ха!

Каждая птичка... просит жажды.
Рассказать, что пить я буду,
Пить... не знаю, пить что буду (7, 143).

В «Котловане» Козлов после получения профсоюзной должности в качестве особого способа речевого воздействия использует «формулировки, лозунги, стихи, заветы, всякие слова мудрости... строфы песен и прочее» [Платонов, 2000б, с. 63], для чего «каждый день, просыпаясь, он вообще читал в постели книги» [Там же], а затем, «спеша не забыть» прочитанное, шел пугать «и так уже напуганных служащих своей научностью, кругозором и подкованностью» [Там же]. Этим он обеспечил себе «натурное продовольствие» дополнительно к пенсии по первой категории.

«– Так, значит, опять: просил он, пассивный, не счастья у неба, а хлеба, насущного черного хлеба» [Там же, с. 64], – переиначивает Козлов стихотворение И. С. Никитина «На пепелище», придя в кооператив со скрытым намерением и здесь найти себе дополнительные средства к существованию. В итоге он получает должность председателя лавкома этого кооператива по ходатайству перепуганного заведующего.

В отличие от Лебядкина, для которого поэзия была предметом «чистого искусства», Козлов использует чужое творчество как своеобразный источник собственного дохода. На фоне прагматика Козлова пройдоха Лебядкин оказывается в более выигрышной нравственной позиции. Однако смерть того и другого как будто уравнивает обоих героев, делая их жертвами чужого злого умысла.

Несмотря на испытываемый интерес к уродливому, низменному в человеке, Достоевскому удалось воплотить и «положительно прекрасные» образы, что создает в корпусе его произведений своеобразную художественную симметрию. Платонов сделал такого рода попытку в «Счастливой

Москве». Однако творчески реализовать свой замысел ему не удалось. С самого начала писательского пути Платонову ближе оказалось изображение несовершенства, дисгармонии мира и человека. В ранней прозе, пожалуй, одним из самых «жалких» персонажей является герой рассказа «Жажда нищего», написанного в 1920 г. С нашей проблемой это произведение связано тем, что в нем ошутим след рассказа Достоевского «Сон смешного человека».

Если в «Счастливой Москве» смеховое начало стало для Платонова неактуальным, то в «Жажде нищего», как и во всей ранней прозе писателя, оно еще не оформилось. Зачатки комического наблюдаются только в произведениях, написанных в стилистике народных былей («Чульдик и Епишка», «Ерик», «Тютень, Витютень и Протегален» и некоторых других). Рассказ «Жажда нищего» входит в корпус коротких рассказов, которые сам писатель назвал поэмами («Поэма мысли», «В звездной пустыне», «Невозможное»). Основанием к тому послужили активность эмоционального переживания повествователем «изменившегося чувства жизни» (В. Жирмунский). «Поэмы – мое проклятие, мой бой со смертью. К ним я прибегаю только в крайней тоске, когда никаких выходов для меня нет. А для меня сейчас нет никаких выходов. Кругом спертый воздух и смрад. Когда я кончаю поэмы – во мне покой, ясность, тишина и ласковая усмешка над бывшим, над тем, что я хотел непременно...», – признавался Платонов в письме к своей будущей жене М. Кашинцевой [Платонов, 2013, с. 103]. Неудовлетворенность наличествующей действительностью движет философскую рефлексию платоновского повествователя, рождая в его душе жажду идеального мироустройства. Это чувство жажды по-разному выражено в поэмах.

В «Жажде нищего» особо обращает на себя внимание характеристика героя как «нищего», хотя в тексте нет свидетельств о его неимущем положении. Речь, таким образом, идет о нищете иного рода, нищете как духовной категории, связанной с евангельской духовной нищетой, о которой Христос говорит в Нагорной проповеди: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф. 5: 3). Таким образом, жажда героя относится к совершенному жизнеустройству, которое предстает ему в «видениях истории» – таков подзаголовок рассказа. С видения конца человеческой истории и начинается повествование от лица «нищего»:

Был какой-то очень дальний ясный, прозрачный век. В нем было спокойствие и тишина, будто вся жизнь изумленно застыла сама перед собой.

Был тихий век познания и света сияющей науки. <...> Века похоронили древнее человечество чувств и красоты и родили человечество сознания и истины. Это уже не было человечество в виде системы личностей, это не был и коллектив спаявшихся людей самыми выгодными своими гранями один к другому, так что получилась одна цельная точная математическая фигура.

На земле, в тихом веке сознания, жил кто-то Один, Большой Один... [он] не имел ни лица, никаких органов и никакого образа – он был как светящаяся, прозрачная, изумрудная, глубокая точка на самом дне вселенной – на Земле. С виду он был очень мал, но почему-то был большой [Платонов, 2004, с. 166].

В образе Большого Одного Платонов воплощает образ Бога из Первого послания коринфянам ап. Павла: «Будет Бог все во всем» (1 Кор. 15: 28). Однако совершенству жизни, идеальной завершенности в покое Большого Одного мешает наличие на его теле Пережитка, каким ощущает себя я-повествователь: «В век ясности и тишины вылетел я из смрадного тысячелетия царства судьбы и стихийности и остался тенью на сияющем лике сознания, на образе Большого Одного» [Там же, с. 166]. В собственном восприятии герой-Пережиток видит себя темной «мечущейся злой силой», «скрюченным пальцем воющей страсти» [Там же, с. 167].

За самоиронией героя скрывается авторская самоирония, о чем свидетельствуют два фактора: повествование в рассказе ведется от лица я-рассказчика, а авторство в первой публикации, сделанной в «Воронежской коммуне» от 1 января 1921 г., обозначено как «Нищий». Сам же прием автоиронии соотносим с самовосприятием героя в «Сне смешного человека»: «Я смешной человек. <...> Я всегда был смешон, и знаю это, может быть, с самого моего рождения...» (14, 120). Самоопределение Пережитка «мечущейся злой силой», «скрюченным пальцем воющей страсти» напоминает «скверную трихнину», «атом чумы» в сокрушениях «смешного человека» по поводу собственного несовершенства.

Кроме типа героя, на диалогичность платоновского рассказа по отношению к рассказу Достоевского указывает сюжетное единство – путешествие героев по онирическому пространству, а также жанровая общность, причем и в том, и в другом случае происходит перерождение утопии в антиутопию. Но если сон героя Достоевского изображает картину прошлого в судьбе земного человечества (в своем видении «смешной человек» попадает в идеальный мир до его грехопадения), то у Платонова, наоборот, «ясный, прозрачный век» – это век «дальнего» будущего, которое видится герою осуществленным. Однако в этом совершенном мире Пережиток чувствует себя неуютно. Как и «смешной человек» Достоевского, он остро ощущает собственную инородность идеальному миру, что выражается у обоих героев в форме внутреннего вопрошания: «Но почему я, темная, безымянная сила, скрюченный палец воющей страсти, почему я еще цел и не уничтожен мыслью», – недоумевает платоновский Пережиток [Платонов, 2004, с. 167]; «...как могли они, все время, не оскорбить такого как я» (14, 131), – удивляется «смешной человек». Вместе с тем ощущение собственного несовершенства рождает в душе героя Достоевского чувство «обожания» к жителям «другой земли», желание целовать «ту землю,

на которой они жили» (14, 131). Герой же Платонова испытывает страх и ужас от той ясности и тишины, в которой он пребывает:

Мне хотелось чего-то теплого, горячего и неизвестного, мне хотелось ощущения чего-нибудь родного, такого же, как я, который был бы не больше меня.

Мне хотелось грома, водопадов и жизни угрожаемой смертью... Я хотел гибели, скорой гибели, и еще больше хотел чего-нибудь темного и теплого, громкого и далекого [Платонов, 2004, с. 167].

Иначе говоря, герою-Пережитку страшно от непривычности собственного существования в совершенно новых и необычных бытийных обстоятельствах. Ему хочется вернуться в мир, где ему все знакомо, из мира, где он «ничего не знает». И это ощущение профанности особенно остро переживается героем рядом с Большим Одним, который «знает всё». Испытываемые Пережитком чувства сродни тем, которые охватывают «смешного человека» в тот момент, когда в своем онирическом путешествии он, оставленный уносившим его в неизвестность «неизвестным существом», приближается к «другой земле»:

Я люблю, я могу любить лишь ту землю, которую я оставил... Есть ли мучение на этой новой земле? На нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение! Мы иначе не умеем любить и не знаем иной любви. Я хочу мучения, чтоб любить. Я хочу, я жажду в сию минуту целовать, обливаться слезами, лишь одну ту землю, которую я оставил... (14, 129).

Словами своего героя Достоевский выразил ту мысль, которая позднее стала ключевой для миропонимания Платонова (подробнее об этом см.: [Проскурина, 2004]). В одной из своих записей в записных книжках он отмечает: «Мученье – первая категория жизни...» [Платонов 2000а, с. 266]. И действительно, ни сам писатель, ни его герои не могут преодолеть этого чувства. Все попытки пресуществления мучения и тоски в радость бытия оказываются для них тщетными. В записных книжках есть множество тому свидетельств биографического и творческого характера. Приведем некоторые: «Как не похожа жизнь на литературу... скука, отчаяние...» [Там же, с. 77]; «При социализме не будет злобы и отчаяния, но глубокое страдание останется...» [Там же, с. 103]; «Для Москвы. Сарт<ориус>: “Нельзя быть одним и тем же человеком, слишком горе большое настанет, слишком...”» [Там же, с. 149]; «Как-то все похоже на одно и то же: дождь ли идет, соловей ли поет, молния, машина скрежещет... – все одна насмешка» [Там же, с. 150] и др.

Итак, рассказы Достоевского и Платонова объединены общностью конфликта – реального и идеального планов, в жанровом отношении – подвижностью границ утопии и антиутопии. В «Жажде нищего» утопиче-

ский идеал оборачивается своей антиутопической стороной в видении Пережитка, которое насылается ему Большим Одним; в «Сне смешного человека» антиутопическое начало отмечено быстротой перехода жителей «другой земли» от райского к падшему состоянию под воздействием героя, ставшего для них своеобразным змеем-искусителем. В рассказе Платонова герою во сне открывается прошлое, где «раннее слабое сознание» ведет «бой с тайной». Орудием борьбы становится наука, все отрасли которой «уравнялись и свелись к технике» [Платонов, 2004, с. 169]. В ходе овладения наукой и роста сознания у людей «росла голова, мэнело тело... Мир перестал шевелиться... всякое усилие, всякое явление природы переходило в машины... Реки не текли, ветры не дули, гроз и тепла давно не было – все умерло в машине и из машины приходило к людям в самой полезной, совершенной форме – пищей без остатков, кислородом, светом, теплом в количестве точной нормы» [Там же]. Платонов здесь устраивает художественный эксперимент собственным надеждам на науку как на путь к спасению человечества. Как это практически всегда происходит в прозе писателя, его умозрительные установки не выдерживают проверки художественным словом. Но именно наука становится главной надеждой для людей «другой земли» в рассказе Достоевского после их «развращения» «смешным человеком»:

...у нас есть наука, и через нее мы отыщем вновь истину, но примем ее уже сознательно. Знание выше чувства, сознание жизни – выше жизни. Наука даст нам премудрость, премудрость откроет законы, а знание законов счастья – выше счастья (14, 135).

В этом фрагменте оказались сконцентрированы все ведущие мотивы и максимы раннего творчества Платонова. Поэтому вряд ли мы ошибемся в своем предположении, что в «Жажде нищего», детализируя тупиковый путь научного постижения тайны бытия, писатель в рамках автополемики показывает иллюзорность надежд на этот путь спасения падшего человечества «другой земли» Достоевского.

Вместе с тем Платонов развивает свою мысль исходя из современной ему исторической ситуации, связанной с восприятием революции 1917 г. как космического, а не чисто исторического события, знаменующего «переход Мироздания на качественно новую ступень, обеспечивающую человеку более высокое положение в мире» [Баршт, 2000, с. 254]. Так, в рассказе Достоевского смерть изображена как часть бессмертия – в соответствии с традиционными религиозными представлениями:

...у них... было твердое знание, что, когда восполнится их земная радость до пределов природы земной, тогда наступит для них, и для живущих и для умерших, еще большее расширение соприкосновения с Целым вселенной (14, 132).

В «Жажде нищего» идея смерти-воскресения связана с привлекавшей Платонова в ранний период творчества концепцией Н. Федорова о воскрешении потомками своих предков: «смерть стала редким случайным явлением, и ей удивлялись, а умерших немедленно воскресали» [Платонов, 2004, с. 168].

В рассказе Платонова образ Большого Одного, представленный как не имеющий ни лица, ни органов, ни образа и являющий собой «светящуюся, прозрачную, изумрудную глубокую точку» [Там же, с. 166], содержащую в себе «силу сознания, окончательно выкристаллизовавшуюся чистую жизнь» [Там же], помимо аллюзий на образ Бога из Первого послания коринфянам ап. Павла, а также на образ «Целого вселенной» в рассказе Достоевского, корреспондирует с моделью единого биоэнергетического, материально-духовного поля, активно разрабатываемой наукой в начале XX в. Говоря о сознании как о «первой силе», перводвигателе жизни и эволюции человека на пути к совершенству, писатель выступает продолжателем духовных традиций и восприемником идей современных ему религиозных философов (Н. Ф. Федорова, С. В. Соловьева), утверждающих сознание самым важным свойством реальности, и одновременно предтечей новой научной парадигмы, сложно складывающейся на протяжении всего XX в., у истоков которой стояли русские космисты⁶. Не случайно Большой Один является в «Жажде нищего» не самодостаточной божественной Личностью, а порождением коммунистического человечества. Так в видении героя рассказа создается образ новой троицы, в которой роль отца играет богоравное коммунистическое человечество, сын – его воплотившееся сознание, Большой Один, а вылетевший из «смрадного тысячелетия» Пережиток – темный дух, лишаящий чистоты эту претендующую на идеальный статус модель, обременяющий ее тяжестью судьбы.

Кроме сказанного, в «Жажде нищего» чуть ли не впервые в творчестве Платонова появляется остро волновавший его вопрос о взаимоотношении полов в новом обществе, становящийся камнем преткновения в выработке писателем концепции цельной природы нового человечества. Жертвами исторического прогресса становятся в рассказе женщины по той причине, что они «втайне влияли еще на самих инженеров и немного обессиливали их мысль чувством» [Платонов, 2004, с. 170]. Лишенные качества бессмертия, женщины были уничтожены «короткими рядами» по приказу ин-

⁶ «Сознание – это самостоятельный фундаментальный процесс, свойственный природе и столь же широко распространенный в ней, как свет или электричество», – говорит современный ученый-физик Ник Герберт [Артц и др., 2010, с. 145]. Ср., например, с научными интуициями современника А. Платонова П. Д. Успенского: «Начало ощущения сознания во всем и сознания Всего. Приближение к абсолютному сознанию...»; «Бог и Мир – одно. Монизм. Один Дух. Ощущение живой и сознательной вселенной» [Успенский, 1992, с. 240].

женера Электрона, испытавшего на себе действие «старого семени любви» под воздействием женских взглядов. Увидев в женщинах «пережитков», Электрон решает на их уничтожение ради победы сознания над древними инстинктами: «Невозможно эту тяжесть нести на такую гору. Мы упадем раньше победы» [Там же].

Таким образом, «Сон смешного человека» становится для Платонова отправной точкой, открывающей для него возможность художественной рефлексии над актуальными проблемами революционной эпохи.

Общей для обоих произведений является и финальная позиция героев, испытавших внутреннее преобразование в результате своих видений. Для «смешного человека» сон стал откровением любви к *этому* миру, со всем его несовершенством, словно ластиком стерев его прежнее безразличие, индифферентность к окружающему, в том числе к людям, выраженную его собственной формулой «все равно». После сна его духовное «окаменелое бесчувствие» меняется на желание проповедовать постигнутую Истину, «что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (14, 137). Это духовное очищение меняет природу «смешного» в характере героя и его отношение к своему «смешному» состоянию: если раньше оно было частью его гордыни («Гордость эта росла во мне с годами, и если б случилось так, что я хоть перед кем бы то ни было позволил бы себе признаться, что я смешной, то, мне кажется, я тут же, в тот же вечер, раздробил бы себе голову из револьвера» (14, 120)), то теперь он с готовностью принимает глумление над собой как над «смешным человеком», что трансформирует гордыню героя в юродство.

Платоновский герой, вновь очнувшись «Пережитком в глубокой сияющей точке совершенного сознания», чувствует свою скорую гибель. Но именно в этот момент он «поднялся, и везде все засветилось» [Платонов, 2004, с. 171]. Мир предстал таким, «как в идущие века» [Там же]. Мотив «идущих веков» выводит сюжет рассказа за рамки утопии в историю, что звучит оправданием живой жизни, с ее «громами и водопадами», мучением и тоской. Этот переход меняет самоощущение Пережитка:

Я понял, что я больше Большого Одного; он уже все узнал, дошел до конца, до покоя, он полон, а я нищий в этом мире нищих, самый тихий и простой.

Я настолько ничтожен и пуст, что мне мало вселенной и даже полного сознания всей истины, чтобы наполниться до краев и окончиться. Нет ничего такого большого, что бы уменьшило мое ничтожество, и я оттого больше всех. Во мне все человечество со всем своим грядущим и вся вселенная со своими тайнами, с Большим Одним.

И все это капля для моей жажды [Платонов, 2004, с. 171].

Свое ничтожество герой воспринимает теперь как стартовую точку духовного движения, начало пути «наполнения до краев».

Финал «Жажды нищего» – характерное для творчества Платонова оправдание «маленького человека», который, по представлению писателя, и должен стать главным «строителем страны». Так, в письме в редакцию газеты «Трудовая армия» в связи с рассказом «Чульдик и Епишка» Платонов полемически отмечал: «Я знаю, что я один из самых ничтожных... Но я знаю еще: чем ничтожней существо, тем оно больше радо жизни, потому что менее всех достойно ее. <...> Мы растем из земли, из всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и в нас... мы ненавидим свое убожество, мы упорно идем из грязи. В этом наш смысл. Из нашего уродства вырастет душа мира» [Платонов, 2013, с. 79]. Наиболее трогательное оправдание «самых ничтожных» будет сделано писателем в «Чевенгуре» в образе «прочих». За этим странным именованием категории персонажей скрыт евангельский подтекст. Слово «прочие» как характеристика определенного типа людей не раз возникает в словах Христа, обращенных к апостолам: «Вам дано знать тайны Царства Божия, а прочим все дается в притчах» (Мф. 13: 11). В Евангелии «прочие» – те, что «видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют» (Мф. 13: 13). «Прочие» у Платонова – это самые низы общества, своей кротостью и покорностью судьбе, скорее, напоминающие евангельских «кротких» из Нагорной проповеди Христа: «Блаженны кроткие, ибо они наследят землю» (Мф. 5: 5). Не случайно их, словно евангельских «избранных», собирают по дорогам и приводят в Чевенгур, который воспринимается наивными героями романа «новой землей», коммунистическим раем.

Таким образом, духовная нищета, кротость являются смежными категориями, служащими характеристиками евангельских «блаженств». В творчестве Платонова их носителями являются самые «смешные», порой нелепые персонажи, относящиеся к типу «природного дурака». Именно им в первую очередь принадлежит сочувствие автора и читателей. Хотя в произведениях писателя нет ни одного персонажа, который хоть в какой-то мере не вызывал бы сострадания. Такая позиция автора в отношении к своим героям не просто отличается от авторской позиции Достоевского, но является совершенно уникальной в литературе, и не только отечественной.

Список литературы

Арнтц У., Чейс Б., Висенте М. Кроличья нора, или что мы знаем о себе и Вселенной? М.: Эксмо, 2010.

Баритт К. Энергетический принцип Андрея Платонова. Публицистика 1920-х гг. и повесть «Котлован» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: Наследие, 2000. Вып. 4. С. 253–261.

Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. Письма к другу. СПб.: Композитор, 1993. 335 с.

Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. СПб.: Наука, 1988–1995.

Друбек-Майер Н. Россия – «пустота в кишках» мира. «Счастливая Москва» (1932–1936 гг.) А. Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 251–267.

«Жил на свете таракан...» Стихи Ф. М. Достоевского и его персонажей. «Витязь горестной фигуры...» Достоевский в стихах современников / Сост., подгот. текста, примеч., послесловие Б. Н. Тихомирова. М.: Бослен, 2016. 239 с.

Карасев Л. Вверх и вниз (Достоевский и Платонов) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. Вып. 4. С. 168–184.

Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Helsinki: Изд-во Helsinki University Press, 2000.

Лукин Е. Философия капитана Лебядкина // Нева. 2006. № 4. С. 240–256.

Малыгина Н. Диалог Платонова с Достоевским // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. Вып. 4. С. 185–200.

Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. 604 с.

Платонов А. Чевенгур. М.: Высш. шк., 1991. С. 23–398.

Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: Наследие, 1999. Вып. 3. С. 7–105.

Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000а. 418 с.

Платонов А. Котлован. Текст. Материалы творческой биографии. СПб.: Наука, 2000б. С. 21–116.

Платонов А. Соч.: Науч. изд. М., 2004. Т. 1, кн. 1. 644 с.

Платонов А. «...я прожил жизнь». Письма [1920–1950 гг.] / Под ред. Н. Корниенко, Е. Шубиной. М.: Астрель, 2013. 685 с.

Проскурина Е. Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х – 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 258 с.

Проскурина Е. Н. «Мученье – первая категория жизни...» (Некоторые наблюдения над «Записными книжками» А. Платонова) // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. Екатеринбург, 2004. Вып. 7. С. 157–169.

Проскурина Е. Н. Фаустиана Андрея Платонова. М.: Новый хронограф, 2015. 350 с.

Сарнов Б. М. Пришествие капитана Лебядкина. Случай Зоценко. М.: Культура, 1993. 312 с.

Семенова С. Философские мотивы романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2. С. 54–90.

Семенова С. «Влечение людей в тайну взаимного существования...» (Формы любви в романе) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: Наследие, 1999. Вып. 3. С. 108–123.

Серман И. З. Стихи капитана Лебядкина и поэзия XX века // *Revue des études slaves*. Année. 1981. Vol. 53. No. 4.

Успенский П. Д. *Tertium Organum*. Ключ к загадкам мира. [СПб., 1911]. Репринт. СПб.: Андреев и сыновья, 1992.

Ходасевич В. Ф. Поэзия Игната Лебядкина // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2.

Шубин Л. А. Поиски смысла отдельного и общего существования: об А. Платонове. Работы разных лет. М.: Сов. писатель, 1987. 365 с.

Article metadata

Title: «Funny» characters by Dostoyevsky in A. Platonov's artistic reception

Author: E. N. Proskurina

Author's e-mail: proskurina_elena@mail.ru

Author affiliation: Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences

Abstract: The research, based on A. Platonov's novels «Happy Moscow», «Chevengur», «The Foundation Pit», and an early short story «The Thirst of the Poor», demonstrates the peculiarity of Platonov's creative treatment of an «alien» text. Analyzing the character system of the above mentioned works in comparison with the novel «Demons» and the short story «The Dream of a Ridiculous Man» the article reveals the trace of Dostoyevsky's poetics in the images of «funny» characters created by Platonov. Meanwhile, Platonov's images are deeply original while the allusion of the pretext is present just on the level of motif and certain plot details. This absence of the direct resemblance to the pretext is the specific feature of intertextuality in Platonov's works. As a rule, Platonov diligently conceals the traces of somebody else's text in the «density» of his own writing. Because of this, attributing the presence of an «alien» word in the structure of Platonov's works often becomes possible only with the help of micropoetical analysis through hardly perceptible features. Within this approach the tiniest, even peripheral details turn out to be the key to the intertextual dialogue and its hidden meanings. For example, «Liza's plot» by Dostoyevsky becomes recognizable in «Happy Moscow» just through the most delicate «pieces of evidence» concealed in Platonov's absolutely original narrative, whose outward appearance seems to be related to «Demon» by no means. Be-

sides, the article supposes that the speech poetics of Captain Lebyadkin's image influenced the incoherent speech of Platonov's «funny» characters in «Cheven-gur» and «The Foundation Pit». In «Happy Moscow» the parody modality of not at all funny characters appears at the expense of indirect hints to their intertextual reference to this «funny» character. In the case of Platonov's short story «The Thirst of the Poor» the research of the main character's image, his ironical attitude to himself as to «the poor» as well as the analysis of the plot type gives the reason to see the influence of «The Dream of a Ridiculous Man» by Dostoyevsky. For Platonov this work became the starting point which opened the possibility for his artistic reflection on the topical problems of the revolutionary era. The article concludes that Platonov's «funny» characters are right the ones who the writer is in sympathy with nevertheless speaking of them ironically. Although, there are no characters in Platonov's works who would not arouse sympathy to some extent. This writer's position does not only differ from Dostoyevsky's position but is absolutely unique in both Russian and world literature.

Key terms: A. Platonov, Dostoyevsky, the poetics of character, motif, plot, intertextuality.

Reference literature (in transliteration):

«Zhil na svete tarakan...» Stihy F. M. Dostoevskogo i ego personazhej. «Vitjaz' gostnoj figury...» Dostoevskij v stihah sovremennikov [«Ones lived a cockroach...» Poems of F. M. Dostoyevsky and his characters. «The knight of the sorrowful figure...» Dostoyevsky in the poems of his contemporaries] / Sost., podgotovka teksta, primech., posleslovie B. N. Tihomirova. M.: Boslen, 2016. 239 s.

Arntc U., Chejs B., Visente M. Krolich'ja nora, ili chto my znaem o sebe i Vselennoj? [The rabbit's hole, or what we know about ourselves and the Universe?] M.: Jeksmo, 2010.

Barsht K. Jenergeticheskij princip Andreja Platonova. Publicistika 1920-h gg. i povest' «Kotlovan» [Energy principle of Andrei Platonov. Journalism of the 1920s and the novel «The Foundation Pit»] // «Strana filosofov» Andreja Platonova: Problemy tvorcestva. Vyp. 4. M.: IMLI RAN, «Nasledie», 2000. S. 253–261.

Dmitrij Shostakovich – Isaaku Glikmanu. Pis'ma k drugu [Dmitri Shostakovich to Isaac Glikman. A letters to a friend]. SPb.: Kompozitor, 1993. 335 s.

Dostoevskij F.M. Sobranie sochinenij: V 15 t. [Collected works: In 15 vol]. SPb.: Nauka, 1988–1995.

Drubek-Majer N. Rossija – «pustota v kishkah» mira. «Schastlivaja Moskva» (1932–1936 gg.) A. Platonova kak allegorija [Russia – «the emptiness in the guts» of the world. «Happy Moscow» (1932–1936) of A. Platonov as an allegory // Novoe literaturnoe obozrenie, 1994. № 9. S. 251–267.

Hodasevich V. F. Pojezija Ignata Lebjadkina [Poetry of Ignat Lebjadkin] // Hodasevich V. F. Sobranie sochinenij: V 4 t. T. 2. M., 1996.

Karasev L. Vverh i vniz (Dostoevskij i Platonov) [Up and down (Dostoevsky and Platonov)] // «Strana filosofov» Andreja Platonova: Problemy tvorčestva. Vyp. 4. M.: IMLI RAN, Nasledie, 2000. S. 168–184.

Kostov H. Mifopojetika Andreja Platonova v romane «Schastlivaja Moskva» [Mythopoetics of Andrei Platonov's novel «Happy Moscow»]. Helsinki, Izd-vo Helsinki University Press, 2000.

Lukin E. Filosofija kapitana Lebjadkina [The philosophy of captain Lebjadkin] // Neva, 2006. № 4. S. 240–256.

Malygina N. Dialog Platonova s Dostoevskim [Platonov's dialogue with Dostoevsky] // «Strana filosofov» Andreja Platonova: Problemy tvorčestva. Vyp. 4. M.: IMLI RAN, Nasledie, 2000. S. 185–200.

Mochul'skij K. V. Gogol'. Solov'ev. Dostoevskij [Gogol. Solovyev. Dostoevsky]. M.: Respublika, 1995. 604 s.

Platonov A. «... ja prozhil zhizn'». Pis'ma [1920 – 1950 gg.] / Pod obshej red. N. Kornienko i E. Shubinoj [«... I have lived life» Letters [1920 – 1950] / Under the General editorship of N. Kornienko and E. Shubina]. M.: Astrel', 2013. 685 s.

Platonov A. Chevengur. M.: Vysshaja shkola, 1991. S. 23–398.

Platonov A. Kotlovan. Tekst. Materialy tvorcheskoj biografii [The Foundation Pit. Text. Materials for the biography]. SPb.: Nauka, 2000. S. 21–116.

Platonov A. Schastlivaja Moskva [Happy Moscow] // «Strana filosofov» Andreja Platonova: Problemy tvorčestva. Vyp. 3. M.: Nasledie, 1999. S. 7–105.

Platonov A. Sochinenija: Nauchnoe izdanie [Works: Academic publication]. T. 1. Kn. 1. M.: IMLI RAN, 2004. 644 s.

Platonov A. Zapisnye knizhki. Materialy k biografii [Notebook. Materials for the biography]. M.: IMLI RAN, Nasledie, 2000. 418 s.

Proskurina E. N. «Muchen'e – pervaja kategorija zhizni...» (Nekotorye nabljudenija nad «Zapisnymi knizhkami» A. Platonova) [«Torment – the first category of life...» (Some observations on the «Notebooks» by A. Platonov)] // Russkaja literatura XX–XXI vekov: napravlenija i tečenija. Vyp. 7. Ekaterinburg: UrGPU, 2004. S. 157–169.

Proskurina E. N. Faustiana Andreja Platonova [Faustian story of Andrei Platonov]. M.: Novyj hronograf, 2015. 350 s.

Proskurina E. N. Pojetika misterial'nosti v proze Andreja Platonova konca 20-h – 30-h godov (na materiale povesti «Kotlovan») [The poetics of mystery in prose by Andrej Platonov of the late 20-ies – 30-ies (based on the novel «The Foundation Pit»)]. Novosibirsk: Sibirskij hronograf, 2001. 258 s.

Sarnov B. M. Prishestvie kapitana Lebjadkina. Sluchaj Zoshhenko [The coming of captain Lebjadkin. The case of Zoshchenko]. M.: Kul'tura, 1993. 312 s.

Semenova S. «Vlečenje ljudej v tajnu vzaimnogo sushhestvovanija...» (Formy ljubvi v romane) [«The attraction of people into the mystery of mutual

existence...» (Forms of love in the novel)] // «Strana filosofov» Andreja Platonova: Problemy tvorčestva. Vyp. 3. M.: Nasledie, 1999. S. 108–123.

Semenova S. Filosofskie motivy romana «Schastlivaja Moskva» [Philosophical motives in the novel «Happy Moscow»] // «Strana filosofov» Andreja Platonova: Problemy tvorčestva. Vyp. 2. M.: IMLI RAN, 1995. S. 54–90.

Serman I. Z. Stihi kapitana Lebjadkina i poezija XX veka [The poems of captain Lebjadkin and poetry of the XX century] // Revue des études slaves. Année 1981. Vol. 53. No. 4.

Shubin L. A. Poiski smysla ot del'nogo i obshhego sushhestvovanija: Ob A. Platonove. Raboty raznyh let [The search for the meaning of individual and shared existence: About A. Platonov. Works of different years]. M.: Sovetskij pisatel', 1987. 365 s.

Uspenskij P.D. Tertium Organum. Ključ k zagadkam mira [Tertium Organum. The key to the mysteries of the world]. SPb., 1911 [Reprint. SPb.: Andreev i synov'ja, 1992].