

## Платонов, прочитанный через Толстого и Шкловского

Импульс к написанию данной статьи для сборника памяти Елены Константиновны Ромодановской был задан книгой С. Дурылина «В своем углу», подаренной мне ею несколько лет назад. Сейчас это послужило свидетельством продолжающегося с ней диалога, не подвластного ни времени, ни смерти, — диалога с Вечностью. Некоторые мысли писателя и литературоведа С. Дурылина оказались созвучны моему восприятию творчества Платонова, чему посвящена завершающая часть работы.

Имя Л. Толстого, поставленное нами рядом с именем В. Шкловского, указывает на то, что центром, вокруг которого будет вестись разговор о творчестве Платонова, является прием остранения. Подобного рода прецедент уже существует в платоноведении. Имеется в виду монография О. Меерсон «Свободная вещь»: Поэтика неостранения у Андрея Платонова». Постулируя в качестве основания платоновской художественности «поэтику неостранения», О. Меерсон определяет ее как «нарочитый отказ от приема остранения, описанного Шкловским»<sup>1</sup>. При этом о самом приеме остранения в монографии речи почти не идет. Он берется лишь как отправная точка исследовательской концепции, как данность, смысловое содержание которой разумеется само собой. Функция же неостранения рассматривается в книге с позиции коммуникативности художественного текста, причем в весьма специфическом подходе к проблеме: как способ «вовлечения читателя в нравственную ответственность за происходящее в произведении, включая мнения и поступки героев, то есть за то, что именно он, читатель, счел нормальным, и на чем, таким образом, попался»<sup>2</sup>. Речевой жест «вовлечения читателя» коррелирует с перформативным высказыванием, которое представляет собой «вовлечение адресата в актуальное коммуникативное событие»<sup>3</sup>, наследуя «функцию магического слова»<sup>4</sup>, что во многом со-

ответствует платоновской поэтике. Приведем лишь один пример из «Поэмы мысли»:

*Мы — масса, единое существо, родившееся из человека, но мы и не человек, и человеческого в нас нет ничего. И на солнце я чувствовал бы всех в себе и не был бы одиноким.*

Масса, новое вселенское существо, родилась. Она копит в труде свою ненависть, чтобы разбрызгать ею звезды и соединиться. В ее бездне-душе всегда музыка, всегда песнь освобождения и жажды бессмертия и невероятной мощи.

*И это чувствовал в себе Чагов<sup>5</sup>.*

Данный фрагмент — пример характерного для Платонова дискурсивного синкретизма, смешения анарративного «действия словом» (заклинания) и нарративной событийности. Перетекание местоименных форм (мы-я-она), их вплавленность одной в другую хранит память «священного изречения» (В.Н. Топоров), к примеру, псаломного текста:

Живый в помощи Вышняго, в крове Бога Небеснаго водворится. Речет Господеви: Заступник мой еси и Прибежище мое, Бог мой, и уповаю на Него. Яко Той избавит тя от сети ловчи, и от словесе мятежна, плещма своими осенит тя, и под криле Его надешися... <...> Яко Ты, Господи, упование мое, Вышняго положил еси прибежище твое. Не придет к тебе зло... <...> Воззовет ко Мне, и услышу его: с ним есмь в скорби, изму его, и прославлю его, долготою дней исполню его, и явлю ему спасение Мое (Пс. 90).

Начало фразы «Заступник мой еси [Ты]» предполагает в конце то же местоимение второго лица. Однако там появляется третье: «уповаю на Него». Во второй части псалма вновь происходит смещение с третьего лица на второе: «Яко Ты, Господи...» — и далее на первое: «Воззовет ко Мне». Подобный тип высказывания символизирует синкретизм божественного и человеческого планов, пребывание земного «в крове Бога Небесного». Эта особенность священного текста видна только в церковнославянском варианте и теряется в русском синодальном переводе, рационализирующем его внерациональную, «неотмирную» природу (ср. начальный стих:

«Живущий под кровом Всевышнего под сению Всемогущего покоится. Говорит Господу: „прибежище мое и защита моя, Бог мой, на Которого я уповаю“»<sup>6</sup>. Схожесть структуры лирического субъекта в «Поэме мысли» с подвижной системой личных местоимений в псаломном тексте свидетельствует о том, что в неостраняющем «действии словом» писателя заложена вертикальная интуиция. «Уловление» же читателя могло быть побочным продуктом гораздо большего по своему объему художественного задания.

Неостранение стало для Платонова не просто «чисто формальным приемом», но важнейшим принципом, определяющим авторское отношение к миру и человеку с позиции «всеобщей контактности», используя формулу Э. Белютина, — способом выйти за пределы физической реальности в иную, духовную реальность, что определило жанровый синтетизм его произведений большой формы, объединяющий романное и мифологическое начала, а также синкретическое единство нарративного и анарративного модусов письма, соединение в нем лирического и эпического планов.

Для выявления глубинной сути платоновской поэтики как «поэтики неостранения» есть смысл подробнее остановиться на приеме остранения, выйдя за рамки его представления как формального приема, определить его философский подтекст. Отметим, что имя Шкловского в контексте творчества Платонова отнюдь не случайно: он был хорошо знаком с формальным методом. Личные отношения двух писателей носили сложный, часто конфликтный характер, отзвуки чего можно найти, например, в сатирическом «Антисексусе» Платонова, где Шкловский выведен одним из пользователей новоизобретенного прибора. Спорное отношение Платонова к формальному методу выражено в рассказе в иронической форме отзыва Шкловского на изобретение антисексуса:

Антисексус нас застаёт, как неизбежная утренняя заря. Но видно всякому: дело в форме, в стиле автоматической эпохи, а совсем не в существе, которого нет. На свете ведь не хватает одного — существования<sup>7</sup>.

В этом плане замечание О. Меерсон о термине «неостранение» как «нарочитом отказе от приема остранения» ненамеренно отражает полемичность платоновского взгляда на художественное творчество в сравнении с позицией Шкловского.

Главная функция остранения, по Шкловскому, заключается в выведении «вещи из автоматизма восприятия», для чего выбирается способ изображения известного как неизвестного, знакомого как незнакомого. Доказательство этого положения строится автором таким образом, что дает возможность систематизации самих аргументов, подведения их под некоторые общие мировоззренческие основания. Объектом исследования В. Шкловского стало в первую очередь творчество Л. Толстого. Сохраняя по преимуществу этот принцип и обращаясь к художественным примерам, которые используются в статье «Искусство как прием», мы, однако, дополним их и другим материалом, позволяющим с большей полнотой осветить поставленную проблему, тем более что сам автор термина указывает на то, что «прием остранения не специально толстовский»<sup>8</sup>.

Все приведенные исследователем примеры по существу распадаются на две основные группы. Первую можно определить как *разрыв связи с миром*. Она, в свою очередь, делится еще на несколько подгрупп. Нами выявлены пять таких подгрупп, но на самом деле их может быть больше.

1. Чуждость мира, приравненного к законам общества, его общепринятым правилам и нормам. Сюда попадают указанные в статье Шкловского описания суда в романе Толстого «Воскресение», его рассуждения о браке в «Крейцеровой сонате», изображение похорон Серпуховского в «Холстомере», салонные эпизоды в «Войне и мире» и пр., служащие проводниками той мысли, что автоматизация происходящих в обществе процессов и явлений приводит к обесмысливанию и обесцениванию жизни как таковой.

2. Боязнь контакта с миром по причине его «сдвинутого» состояния; установление внутренней дистанции с жизненной ситуацией, в которой оказывается герой, с целью сохранения душевного равновесия. Одним из наиболее показательных здесь может быть представлен эпизод в еврейском доме из новеллы Э. Бабеля «Переход через Збруч».

Поздней ночью приезжаем мы в Новоград. Я нахожу беременную женщину на отведенной мне квартире и двух рыжих евреев с тонкими шеями; третий спит, укрывшись с головой и приткнувшись к стене. Я нахожу развороченные шкафы в отведенной мне комнате, обрывки женских шуб на полу, человеческий кал и черепки сокровенной посуды, употребляющейся у евреев раз в году — на пасху.

— Уберите, — говорю я женщине. — Как вы грязно живете, хозяева...

Два еврея снимаются с места. Они прыгают на войлочные подошвах и убирают обломки с полу, они прыгают в безмолвии, по-обезьяньи, как японцы в цирке, их шеи пухнут и вертятся<sup>9</sup>.

Прекрасно разбирающийся в иудейском культе еврей-рассказчик смотрит на представшую перед ним ситуацию чужими, словно «замысленными» глазами, боясь вникнуть в ее трагическую суть. За этим овнешненным взглядом псевдопрофана скрывается желание личного обособления, отъединения от происходящих событий. В данном случае остранение является экспликатом не столько авторского плана, сколько способом повествования героя-рассказчика. Сравнение жестов двух евреев с движениями обезьян и «японцев в цирке» — его личный способ уйти от реальности, «затереть» внутреннее зрение через изоляцию внешних ассоциаций. По существу, это иной способ автоматизма — подсознательного переключения с внутреннего на внешнее.

3. Разрыв связей с духовной традицией. Самый яркий пример этой функции остранения представляет собой описание церковной службы в гл. 39 первой части романа Л. Толстого «Воскресение». Данное положение становится наиболее убедительным при сравнении указанного эпизода с изображением Пасхального богослужения в гл. 15 первой части того же романа, а также с «евангельской» частью его финальной главы.

Изображение богослужения в гл. 39 дается глазами автора, однако по своей стилистике оно ничем не отличается от изображения заседания суда, увиденного глазами Нехлюдова. Приведем два соответствующих примера:

Богослужение состояло в том, что священник, одевшись в особенную, странную и очень неудобную парчовую одежду, вырезывал и раскладывал кусочки хлеба на блюде и потом клал их в чашу с вином, произнося при этом различные имена и молитвы. Дьячок же между тем не переставая сначала читал, а потом пел попеременно с хором из арестантов разные славянские, сами по себе мало понятные, а еще менее от быстрого чтения и пения понятные молитвы<sup>10</sup>.

Когда ему [товарищу прокурора] предоставлено было слово, он медленно встал, обнаружив всю свою грациозную фигуру в шитом мундире, и, положив обе руки на конторку, слегка склонив голову, оглядел залу, избегая взглядом подсудимых, и начал. <...> Товарищ прокурора говорил очень долго, с одной стороны, стараясь вспомнить все те умные вещи,

которые он придумал, с другой стороны, главное, ни на минуту не остановиться, а сделать так, чтобы речь его лилась не умолкая, в продолжение часа с четвертью. Только один раз он остановился и довольно долго глотал слюны, но тут же справился и наверстал это замедление усиленным красноречием (Толстой, 77–78).

Как в том, так и в другом случае взгляд повествователя устремлен на внешнюю сторону события. Главный смысл такого способа изображения — обозначить как критическое к нему отношение, так и отъединенность от него. В первом случае это отъединенность автора, во втором — и автора, и героя. Однако один из эпизодов романа, а именно беседа Нехлюдова с Селениным, указывает на то, что авторский взгляд на церковное богослужение в гл. 39 вполне соответствует отношению героя к учению церкви:

...мы так мало знаем учение нашей церкви, что принимаем за какое-то новое откровение наши же основные догматы, — сказал Селенин, как бы торопясь высказать бывшему приятелю свои новые для него взгляды.

Нехлюдов удивленно-внимательно посмотрел на Селенина. Селенин не опустил глаз, в которых выразилась не только грусть, но и недоброжелательство.

— Да ты разве веришь в догматы церкви? — спросил Нехлюдов.

— Разумеется, верю, — отвечал Селенин, прямо и мертво глядя в глаза Нехлюдову.

*Нехлюдов вздохнул.*

— Удивительно, — сказал он (Толстой, 293–294).

Выделенные курсивом характеристические элементы текста свидетельствуют о совпадении взгляда автора на церковь со взглядом героя. Важно, что это слияние точек зрения происходит в тот период жизни Нехлюдова, когда он испытывает «какое-то странное чувство тоски, сознания своего... *разлада со всем миром*» (Толстой, 153). Признание героя служит косвенной маркировкой отношений с миром самого Толстого в его поздний период творчества, когда и создавался роман «Воскресение». Совсем иным взглядом смотрит на богослужение Нехлюдов в период своей влюбленности в Катюшу, когда весь мир для него прекрасен, радостен, праздничен:

*Всю жизнь потом эта заутреня осталась для Нехлюдова одним из самых светлых и сильных воспоминаний.* <...> Церковь была полна праздничным народом. <...> Золотой иконостас горел свечами, со всех сторон окружавшими обвитые золотом большие свечи. <...> Все было празднично, торжественно, ве-

село и прекрасно: и священники в светлых серебряных с золотыми крестами ризах, и дьякон, и дьячки в праздничных серебряных и золотых стихарях, и нарядные добровольцы-певчие с маслеными волосами... и непрестанное благословение народа священниками тройными, убранными цветами свечами, с все повторяемыми возгласами: «Христос воскрес! Христос воскрес!» Все было прекрасно, но лучше всех была Катюша... <...> Нехлюдову же было удивительно, как это он, этот дьячок, не понимает того, что все, что здесь да и везде на свете существует, существует только для Катюши и что пренебречь можно всем на свете, только не ею, потому что она — центр всего. Для нее блестело золото иконостаса и горели все свечи на паникадиле и в подсвечниках, для нее были эти радостные напевы: «Пасха Господня, радуйтесь, людие». И все, что только было хорошего на свете, все было для нее (Толстой, 59–61).

В этой пасхальной сцене главное чувство — радость слияния человека с Богом, с миром, с людьми, выраженная через участие в церковной службе. И ощущение это возникает у Нехлюдова тогда, когда особенно сильна в нем «жизнь сердца». Потому совсем не кощунственно звучат здесь слова о том, что для влюбленного героя центром религиозного праздника является его возлюбленная, словно подтверждая евангельский тезис «Бог есть Любовь». Похожее чувство радостного примирения с жизнью вновь возвращается к Нехлюдову в последней главе романа, когда он, пытаясь найти ответ на мучающие его «вечные вопросы», «машинально (*sic!*) открыл данное ему на память англичанином Евангелие» (Толстой, 462). На всем протяжении чтения гл. 18 от Матфея в нем борются разум и чувство:

Как жалко, что это так нескладно, — думал он, а чувствуется, что тут что-то хорошее (Толстой, 462).

В результате голос разума побеждается «внутренним голосом» сердца и казавшаяся неразрешимой проблема социального зла вдруг разрешается сама собой, перейдя на иной уровень осмысления:

Нехлюдов понял теперь, что общество и порядок вообще существует не потому, что есть эти узаконенные преступники, судящие и наказывающие других людей, а потому, что, несмотря на такое развращение, люди все-таки жалеют и любят друг друга (Толстой, 465).

Здесь совершается важное внутреннее событие: переход героя из позиции остранения от мира в позицию неостранения — то, что до этого момента представлялось странным и

сторонним, неким знакомым незнакомцем, неожиданно становится частью личной судьбы. Такое новое положение в мире приближает героя Толстого к персонажам Платонова, живущим и любящим именно по принципу «вопреки» и «несмотря на». А потому, кажется, уже совсем не случайно в русле платоновской логики откровения-припоминания совершается постижение Нехлюдовым евангельской истины.

Он не спал всю ночь и, как это случается со многими и многими, читающими Евангелие, в первый раз, читая, понимал во всем их значении слова, много раз читанные и незамеченные. Как губка воду, он впитывал в себя то нужное, важное и радостное, что открывалось ему в этой книге. И все, что он читал, казалось ему знакомо, казалось, подтверждало, приводило в сознание то, что он знал уже давно, прежде, но не сознавал вполне и не верил. Теперь же он сознавал и верил (Толстой, 466).

4. Еще одно проявление остранения — разрыв родственных связей. Причем разрыв этот односторонний, реализуемый со стороны остраняющего, а не остраняемого. Прецедентным текстом в данном случае может служить сказка Андерсена «Снежная королева», когда в глаз Каю попадает осколок зеркала тролля и он вдруг начинает видеть мир в искаженном свете. Все, кого он ранее любил и кем дорожил, кажутся ему теперь смешными и жалкими: бабушка с ее старческой походкой вызывает насмешку и желание передразнивания, а сестра Герда злит его своими недоуменными, исполненными любви слезами. Такое изменение взгляда героя на мир переводит окружающее из разряда *своего* в разряд *чужого*. Этот выделенный нами подтип по существу представляет собой разновидность предыдущего, ибо здесь мы сталкиваемся с тем же разрывом традиции, только на ином уровне — семейно-родственном. То есть сказка Андерсена в чем-то проливает косвенный свет на толстовский духовный опыт. «Этот способ видеть вещи выведенными из их контекста привел к тому, — писал в своей работе В. Шкловский, — что в последних своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение: получилось что-то странное, чудовищное, искренно принятое многими, как богохульство, больно ранившее многих. Но это был все тот же прием, при помощи которого Толстой воспринимал и рас-

сказывал окружающее. Толстовские восприятия расшатали веру Толстого, дотронувшись до вещей, которых он долго не хотел касаться» (Шкловский, 67–68).

«Что-то странное, чудовищное», богохульное из взгляда на православие «получилось» у Толстого именно в силу смены «восприятия», точки зрения, словно некто невидимый приставил к глазам писателя кривое зеркало, в котором «все великое и доброе казалось ничтожным и скверным, все злое и худое выглядело еще злее и хуже, и недостатки всякой вещи тотчас бросались в глаза»<sup>11</sup>. Прием остранения, с помощью которого «Толстой воспринимал и рассказывал окружающее», при соприкосновении с сакральными смыслами и явлениями оказался сродни осколку зеркала тролля или холодному поцелую Снежной королевы. В итоге таинство предстает лишенным своего мистического содержания и переходит в разряд профанных явлений — подобно тому как в сказке Андерсена Кай по-разному смотрит на цветущие розы — символ Богомладенца Христа:

Розы цветут... Красота, красота!  
Скоро увидим Младенца Христа.  
... Дети пели, целовали розы, смотрели на  
солнечные блики и разговаривали с ними, — в  
этом сиянии им чудился сам Младенец Хри-  
стос<sup>12</sup>.

Но те же розы видятся ему «некрасивыми» после поражения осколком зеркала:

«Фу! — закричал он вдруг. — Эту розу точит червь. Какие гадкие розы! А у этой стебель совсем скривился. Торчат в безобразных ящиках, и сами безобразные!» Он толкнул ящик ногой, сорвал и бросил две розы<sup>13</sup>.

Нечто схожее можно обнаружить и в повести Платонова «Котлован» (1930), где все аллюзии на евангельские события для «забывших истину» персонажей оказываются лишенными мистического содержания:

Смотри, Чиклин, как колхоз идет на свете — скучно и босой. <...> Христос тоже, наверно, ходил скучно, и в природе был ничтожный дождь<sup>14</sup>.

Этот эпизод платоновской повести может служить еще одним зеркалом для Толстого в плане постановки духовного диагноза<sup>15</sup>.

Совершенно в духе Толстого описывает Платонов образ Богородицы в рассказе «Родина электричества» (1926):

Большая икона... изображала деву Марию, одинокую молодую женщину, без бога на руках. <...> Бледное слабое небо окружало голо-

ву Марии на иконе; одна видимая рука ее была жилиста и громадна и не отвечала смуглой красоте ее лица, тонкому носу и большим нерабочим глазам — потому что такие глаза слишком быстро устают. Выражение ее глаз заинтересовало меня — они смотрели без смысла, без веры, сила скорби была налита в них так густо, что весь взор потемнел до непроницаемости... никакой нежности, глубокой надежды или чувства утраты нельзя было разглядеть в глазах *нарисованной богоматери*...<sup>16</sup>

Исследователи видят в искажающем иконный образ взгляде наблюдателя влияние поэтики авангарда, для которой характерны «деформация, нарушение пропорций и так далее»<sup>17</sup>. Однако нарушение пропорций можно встретить и на полотнах художников Возрождения, например, на картине Леонардо «Мадонна в гроте», где в образе Младенца Христа обращает на себя внимание гипертрофированная телесность, но это не искажает духовного содержания живописного шедевра. В платоновском описании суть заключена не столько в телесной деформации образа Богородицы, сколько в его восприятии утерявшим веру героем, что роднит его с острающим изображением Евхаристии в толстовском «Воскресении». Остраненный взгляд платоновского повествователя на икону особенно рельефно выступает на фоне его сострадательного отношения к сидящей рядом «усохшей старухе»:

...старуха, ростом с ребенка... невнимательно смотрела на меня темными глазами; лицо и руки ее были покрыты морщинами, точно застывшими судорогами страдания, а во взгляде был зоркий ум, прошедший такие испытания жизни, что старушка, наверно, знала про себя не меньше целой экономической науки и могла бы быть почетным академиком.

Я спросил ее:  
— Бабушка, зачем вы ходите, молитесь? Бога же нет совсем, и дождя не будет<sup>18</sup>.

Суммируя сделанные наблюдения, можно прийти к выводу, что в творчестве Платонова прием остранения имеет четко выраженную семантическую функцию, фиксирующую онтологическую позицию персонажа как *духовное ослепление / неприсутствие в Жизни*. Эту функцию можно представить пятой подгруппой первой группы примеров. В «Родине электричества» я-повествователь накануне своей командировки в деревню Верчовку, где он встретил крестный ход, так описывает свое состояние:

Среди лета, в июле месяце, когда я так же, как обычно, вернувшись вечером с работы, ус-

нул глубоко и темно, точно во мне навсегда потух весь внутренний свет<sup>19</sup>.

Вариант неприсутствия в Жизни выражен через поэтику телесности в одном из эпизодов повести «Котлован».

Внутри сарая спали на спине семнадцать или двадцать человек... Все спящие были худы, как умершие, *тесное место меж кожей и костями у каждого было занято жилами, и по толщине жил было видно, как много крови они должны пропустить во время напряжения труда.* <...> Вошев всмотрелся в лицо ближнего спящего — не выражает ли оно безответного счастья удовлетворенного человека. Но спящий лежал замертво, глубоко и печально скрылись его глаза, и охладевшие ноги беспомощно вытянулись в старых рабочих штанах<sup>20</sup>.

Прием остранения использован в данном случае для изображения человеческого тела своеобразным автоматом, трудовым агрегатом. Персонажи повести воспринимают себя «бесцельными мучениками», жизнь которых существует только в границах выполняемого ими рытья котлована.

Вторая группа подпадает под общее определение *неустановленность связей с некоторыми явлениями мира / ограниченность жизненного опыта*.

1. В сфере культуры. В творчестве Толстого это сцена в театре в романе «Война и мир». Здесь писатель собственное негативное отношение к оперному искусству выражает через взгляд на него своей любимой героини. Однако есть принципиальная разница между взглядом Толстого и взглядом Наташи Ростовой: позиция Толстого сформировалась на основе личного опыта, театральной «искушенности», тогда как Наташа смотрит на сценическое действие «адамистским» взором — она впервые в опере и еще не знакома с законами жанра. Исходя из музыкальной одаренности героини, можно предположить, что в дальнейшем опера станет для нее одним из любимых видов театрального искусства. Но столь же вероятно и то, что естественность ее натуры не воспримет искусственного мира театра и эта сфера так и останется ей чужда. В любом случае прием остранения в изображении театрального эпизода на героиньном уровне отражает лишь первое впечатление, основанное на неискушенности, отсутствии знаний о законах построения сценического действия, то есть неустановленности внутренних с ним связей. На уровне же авторского плана он становится маркером от-

рицательного отношения к оперному жанру как таковому.

2. Дефицит эротического опыта. Ярким примером служит здесь сказка о мужике из собрания «Великорусских сказок Пермской губернии» (№ 70). Прочитируем ее в варианте, данном в статье Шкловского «Искусство как прием».

Мужик пахал поле на пегой кобыле. Приходит к нему медведь и спрашивает: «дядя, кто тебе эту кобылу пегой сделал?» — «Сам пегил». — «Да как?» — «Давай и тебя сделаю!» — Медведь согласился. Мужик связал ему ноги веревкой, снял с сабана сошник, нагрел его на огне и давай прикладывать к бокам: горячим сошником опалил ему шерсть до мяса, сделал пеганым. Развязал, — медведь ушел, немного отошел, лег под дерево, лежит. — Прилетела сорока к мужику клевать на стане мясо. Мужик поймал ее и сломал ей одну ногу. Сорока полетела и села на то самое дерево, под которым лежит медведь. — Потом прилетел после сороки на стан к мужику паук (муха большая) и сел на кобылу, начал кусать. Мужик поймал паука, взял — воткнул ему в задницу палку и отпустил. Паук полетел и сел на то же дерево, где сорока и медведь. Сидят все трое. — Приходит к мужику жена, приносит в поле обед. Пообедал мужик с женой на чистом воздухе, начал валить ее на пол. Увидел это медведь и говорит сороке с пауком: «братюшки! мужик опять ково-то хочет пегить». — Сорока говорит: «нет, кому-то ноги хочет ломать». Паук: «нет, палку в задницу кому-то хочет заткнуть» (Шкловский, 70).

Вариантом данной подгруппы является выраженная приемом остранения мнимая, кажущаяся неосведомленность, своеобразная эротическая игра, отмеченная В. Шкловским на примере эпизода беседы дьяка с Солохой в гоголевской «Ночи перед Рождеством».

[Дьяк] подошел к ней ближе, кашлянул, усмехнулся, дотронулся своими длинными пальцами ее обнаженной полной руки и произнес с таким видом, в котором *выказывалось и лукавство*, и самодовольствие:

— А что это у вас, великолепная Солоха? — И, сказавши это, отскочил он несколько назад.

— Как что? Рука, Осип Никифорович! — отвечала Солоха.

— Гм! рука! хе! хе! — произнес сердечно довольный своим началом дьяк и прошелся по комнате.

— А это что у вас, дражайшая Солоха? — произнес он с таким же видом, приступив к ней снова и схватив ее слегка рукою за шею, и таким же порядком отскочив назад.

— Будто не видите, Осип Никифорович! — отвечала Солоха. — Шея, а на шее монисто.

— Гм! на шее монисто! хе! хе! хе! — И дьяк снова прошелся по комнате, *потирая руки*<sup>21</sup>.

Использование приема остранения в эротической сфере культуры, на наш взгляд, имеет семантическое наполнение, отражающее представление о любовном акте как об особом лексически табуированном таинстве, за которым стоит мистериальная идея тайны мира, прежде всего, как тайны Творения.

Во всех описанных вариантах использования приема остранения можно увидеть единый основополагающий принцип: дистанцированность отношений между субъектом и объектом, свидетельствующую о напряженных отношениях человека с миром во всем разнообразии их проявления — от недоверия либо неустановленности (вариант: ограниченности) до разрыва.

Эта семантическая односторонность приема снимается, на наш взгляд, жанром загадки. Если первая ее, «загадывающая» часть представляет собой емкое остраненное описание предмета через простое перечисление его составляющих, лишенных смыслового единства: «два кольца, два конца, посередине гвоздик» (можно сказать, что главным в этой части загадки является описательный способ расподобления вещи), то во второй половине — отгадке (в данном случае это «ножницы») — единство разрушенных частей восстанавливается. То есть именно здесь они наделяются качеством вещи. Таким образом, загадку можно определить не столько как чистое воплощение приема остранения (по Шкловскому, остранение является «единственным смыслом всех загадок» (Шкловский, 69); эта позиция может быть верна, на наш взгляд, только в отношении первой, «загадывающей» их части), сколько как жанр, универсализирующий, гармонизирующий субъектно-объектные отношения. Универсализация достигается здесь переводением объекта из разряда *чужого, неизвестного* в разряд *своего, знакомого*, переходом от разрушения связей между явлениями к их восстановлению.

Пытаясь определить границы применения приема остранения, В. Шкловский отмечает, что по его мнению «остранение есть почти везде, где есть образ» (Шкловский, 68). На наш взгляд, исследователь здесь имеет в виду уже не *прием* остранения в чистом виде, а *способ эстетизации* описываемого явления, в основе которого лежит эффект неожиданности, новизны, достигаемый путем все того же дистанцированного взгляда на объект

изображения в многообразии художественного иносказания.

В сравнении с приведенным выше корпусом примеров, подобранных с опорой на работу Шкловского, зрелое творчество А. Платонова предстает принципиально иным типом высказывания, который трудно назвать художественным в каноническом понимании данного термина, ибо в его основу заложена совершенно другая установка: недистанцированные отношения между субъектом и объектом (человеком и миром, рассказчиком и персонажем, автором и рассказчиком/персонажем и пр.), в чем скрыта попытка соединить человеческую разобщенность, наладить буквально на глазах распадающуюся «связь времен», раскрыть божественную тайну мира (слово «тайна» — одно из наиболее частотных в философском тезаурусе писателя), его онтологическую загадочность. В своих «Записных книжках» со специальной пометой «Очень важно. Главнейшее» Платонов напишет: «Люди разные. Автор — одно, герои другое. Разный характер, разный язык. *Ненюхоже на меня*» (выделено автором. — Е.П.)<sup>22</sup>. Такая тотальная недистанцированность в первую очередь и дает основание для определения ведущего принципа платоновской художественности как «поэтики неостранения».

В особом отношении автора с миром помимо явлений перформативности, о чем речь шла выше, важное место отводится не столько эстетике, сколько творческой этике, «творческому поведению». «Писать не талантом, а человечеством», — несколько раз в разные годы повторит Платонов в своих «Записных книжках», словно напоминая самому себе о специфике и назначении собственного дара. В этом творческом императиве запечатлен сознательный отказ от эстетизации изображаемого в значении придания ему художественного флера, «литературности». Важность этического плана творчества подтверждается многими местами в «Записных книжках» Платонова. Так, в 6-й книжке, датированной 1931 г., читаем: «Как не похожа жизнь на литературу... скука, отчаяние. А в литературе — „благородство“, легкость чувства и т.д. Большая ложь — слабость литературы. Даже у Пушкина и Толстого и Достоевского — мучительное лишь „очаровательно“» (Платонов, 77). Это откровение является ключевым для творческого самоопределения Платонова как писателя-одиночки, ощущаю-

шего не столько собственную преюбренность в отношении к классической литературной традиции, сколько отталкивание от нее, расхождение с нею. Выработывая свою творческую этику, он пытается создать соответствующий ей способ письма: поэтику жизни без прикрас. «*Сущностью, сухой струей, прямым путем надо писать. В этом мой новый путь*», — запишет Платонов в 1931 г. (Платонов, 100), хотя этот «новый» творческий путь определился у него уже ко второй половине 1920-х гг. «*Я живу людьми в работе, я другими живу*», — читаем в «Записях разных лет» (Платонов, 266). «Мученье — первая категория жизни; вторая радость», — одна из, видимо, поздних записей Платонова (в «Записных книжках» она также относится к разделу недатированных «Записей разных лет»), словно подытоживающая нелегкий опыт личных наблюдений. Здесь позиция Платонова вступает в непрямую полемику с апостольским заветом: «*Всегда радуйтесь. Непрестанно молитесь. За все благодарите: ибо такова о вас воля Божья...*» (1 Фес. 5: 16–18). Время, в которое жил писатель, действительно отодвигает радость на второй план по отношению к тому переизбытку страданий, который вынес его «народ-сирота» в 1930-е — 40-е гг. «*При социализме не будет злобы и отчаяния, но глубокое страдание останется*», — читаем в книжке, датированной 1931–1932 гг. (Платонов, 103). И дальше записи того же, ранжирующего мученья и радость плана: «*Мальчик на станции Торжок: голодный, безработный (8 лет), мать его отравила из дома, в доме — ведро картошек. Ему некуда, но он весел, предприимчив, ГПУ его гонит с вокзала, он оптимистичен, жизнь — выйдет*» (Платонов, 105); «*Как-то все похоже на одно и то же: дождь ли идет, соловей ли поет, молния, машина скрежешет... все одна насмешка*» (Платонов, 150); «*Страх, хлеб и вера*» (Там же); «*Какой здесь простой, доверчивый, нетребовательный, терпеливый народ — и дети тоже, как ангелы*» (запись сделана в 1937 г. в Чудово) (Платонов, 195) и т.д. Именно «жизнь другими» определяет творческую позицию Платонова, кристаллизует его уникальную онтологическую поэтику всеобщей сопричастности и взаимосвязанности.

Такая творческая позиция делает незначимой проблему адресата Платонова. Речь идет о его вершинных произведениях — в раннем творчестве ориентация на адресата

достаточно отчетлива, им является средне-статистический «советский читатель», что отметила литературная критика, оценив его произведения как имеющие «практическую значимость для социалистического строительства» и «организуемые психику читателя в направлении нужной и полезной работы, заражающие пафосом социалистического строительства»<sup>23</sup>. В конце 1920-х гг., вынужденный публично реагировать на критику и постоянно оправдываться за инаковость своего письма, Платонов, по существу, уже пишет «ни для кого» — в силу невозможности не писать, хотя и надеется на публикацию своих произведений. Здесь напрашивается аналогия с восприятием С. Дурьлиным творчества Пушкина, который, по мнению критика, «писал, потому что писал. В „Капитанской дочке“ чувствуется, что „никто“ — все для кого пишет Пушкин; ни по чьему адресу — там Пушкин не говорит ни слова; от этого — никто там не мешает Гриневу быть Гриневым, Пугачеву — Пугачевым и Екатерине II — Екатериной II»<sup>24</sup>. Невмешательство автора, отсутствие его голоса в произведении — поясняющего, комментирующего, поучающего и пр. — определяет художественную «самостоятельность» персонажей Платонова, в отличие, например, от героев Толстого, за которыми всегда чувствуется авторское присутствие. При колоссальном внешнем давлении, практически сводящем к нулю возможность печататься, Платонову удается сохранить уникальность своего художественного мира, не исказить характеры персонажей. Так, Саша Дванов остается Сашей Двановым, Бертран Перри — Бертраном Перри, Вошев — Вошевым, Макар Ганушкин — Макаром Ганушкиным и т.д. Платонов следует пушкинскому принципу неангажированности творчества в самый сложный период конца 1920-х — 1930-е гг., что делает его письмо безадресным, т.е. универсальным. «Писать ни для кого — это, собственно, и значит быть художником, а писать решительно ни для кого, как писаны „Капитанская дочка“, „Медный всадник“, „Каменный гость“, — значит быть великим художником»<sup>25</sup>. Такими «решительно ни для кого» написанными являются все главные тексты Платонова, в силу своей универсальности до сих пор и еще на долгое время остающиеся «произведениями будущего».



Работа выполнена в рамках Программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Эволюция повествовательных жанров в русской литературе: от Средневековья к Новому времени».

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Меерсон О.* «Свободная вещь»: Поэтика неостранения у Андрея Платонова. *Berkeley Slavic Specialties*, 1997. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. С. 12.

<sup>3</sup> У словесного перформатива есть и другая ответственность: за само изреченное слово, поскольку оно приобретает бытийственный статус, становится словом-действием, что может стать отдельной проблемой исследования.

<sup>4</sup> *Тюпа В.И.* Перформативность лирики // «Точка, направленная на все...»: К 90-летию профессора Ю.Н. Чумакова: Сб. науч. работ. Новосибирск, 2012. С. 346–347 (курсив автора. — *Е.П.*).

<sup>5</sup> *Платонов А.* Сочинения: Науч. изд. Т. 1, кн. 1. М., 2004. С. 178 (курсив наш. — *Е.П.*).

<sup>6</sup> О действительности Псалтири как «книги закликательной», в частности 90-го псалма, см.: *Флоренский П., свящ.* Из богословского наследия // *Богословские труды*. Вып. 17. М., 1977. С. 114.

<sup>7</sup> *Платонов А.* Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 136.

<sup>8</sup> *Шкловский В.* Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе. (1914–1933). М., 1990. С. 67 (далее цитаты из текста статьи приводятся по этому изданию (Шкловский, [номер страницы]); курсив везде наш. — *Е.П.*).

<sup>9</sup> *Бабель И.Э.* Конармия. Баку, 1989. С. 3–4.

<sup>10</sup> *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 12 т. Т. 10. М., 1984. С. 143–144 (далее цитаты из текста романа приводятся по этому изданию (Толстой, [номер страницы]); курсив наш. — *Е.П.*).

<sup>11</sup> *Андерсен Г.Х.* Сказки. Новосибирск, 1988. С. 362.

<sup>12</sup> Там же. С. 361.

<sup>13</sup> Там же. С. 362.

<sup>14</sup> *Платонов А.* Котлован // Платонов А.П. Государственный житель: Проза. Ранние сочинения. Минск, 1990. С. 186.

<sup>15</sup> В книге С. Дурьлина «В своем углу» приведены воспоминания Горького о Толстом: «О буддизме... он говорит всегда сентиментально; о Христе особенно плохо — ни энтузиазма, ни пафоса нет в словах его и ни единой искры сердечного огня» (*Дурьлин С.* В своем углу: К 120-летию С.Н. Дурьлина. 1886–1954: Библиотека мемуаров. М., 2006. С. 97). Когда же Толстого спросили, хотел ли бы он увидеться с Христом, если бы у него была такая возможность, тот ответил «резко и твердо: — Ну, уж нет. Признаюсь, не желал бы с ним встретиться. Пренеприятный был господин» (Там же. С. 98).

<sup>16</sup> *Платонов А.* Собрание сочинений: В 3 т. М., 1984–1985. Т. 1. С. 63 (курсив здесь и далее наш. — *Е.П.*).

<sup>17</sup> *Будин П.-А.* Илья-пророк и ГОЭЛРО: Анализ рассказа Платонова «Родина электричества» // *Scando-Slavica*. 1994. Т. 40. С. 81. См. также: *Лепяхин В.* Икона в творчестве Платонова // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. СПб., 2004. С. 61–82.

<sup>18</sup> *Платонов А.* Собрание сочинений. Т. 1. С. 63.

<sup>19</sup> Там же. С. 60.

<sup>20</sup> *Платонов А.* Котлован. С. 128 (курсив наш. — *Е.П.*).

<sup>21</sup> *Гоголь Н.В.* Избранные сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1984. С. 109 (курсив наш — *Е.П.*).

<sup>22</sup> *Платонов А.* Записные книжки: Материалы к биографии. М., 2000. С. 99 (далее цитаты из книжек приводятся по этому изданию (Платонов, [номер страницы]); курсив в цитатах наш. — *Е.П.*).

<sup>23</sup> *Платонов А.* Комментарии // Платонов А. Сочинения. Т. 1, кн. 1. С. 506–507.

<sup>24</sup> *Дурьлин С.* В своем углу. С. 122–123.

<sup>25</sup> Там же. С. 123.