

УДК 7. 072. 3(061. 3)

Е. Н. Проскурина

Новосибирск, Россия

ЭКФРАСИСЫ А. ПЛАТОНОВА: К ПРОБЛЕМЕ ТАЙНОПИСИ

Экфрасисы А. Платонова рассматриваются как устойчивая единица сюжетного повествования в творчестве писателя и как одно из ключевых средств его тайнописи. Автор работы уделяет внимание двум типам вербальных картин в платоновских произведениях: словесной иконе и словесной живописи. Как показал анализ текстов, ориентируясь на канонический образец, писатель создает собственный вариант словесной иконы в таких, например, рассказах, как «Родина электричества», «Июльская гроза», а также в повести «Котлован». В романе «Счастливая Москва» и повести «Джан» в словесных картинах наиболее отчетливо выступает поэтика авангарда. Прослеженные в динамике, экфрасисы названных произведений дают возможность увидеть наиболее сокровенные стороны меняющегося отношения Платонова к советской реальности.

Ключевые слова: сюжетное повествование, экфрасис, палимпсест, иконографический канон, поэтика авангарда, тайнопись.

В прозе Платонова мы встречаемся с разными вариантами вербальных картин. Чаще всего основой для них служит иконописный канон. Так, например, в рассказе «Родина электричества» (1926) появляется словесное описание иконы Богородицы, которую жители деревни Верчовка несут во время Крестного хода, устроенного по случаю засухи:

«Большая икона ... изображала деву Марию, одинокую молодую женщину, без бога на руках. <...> Бледное слабое небо окружало голову 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...*» [1, с. 63]¹.

Исследователи видят в искажающем иконный образ взгляде наблюдателя влияние поэтики авангарда, для которой характерны «деформация, нарушение

¹ Курсив в цитатах здесь и далее мой. – Е. П.

Проскурина Елена Николаевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения ИФЛ СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Россия; proskurina_elena@mail.ru; +7 (383) 330 47 72)

Сюжетология и сюжетология. 2014. № 1. С. 97–107.

© Е. Н. Проскурина, 2014

пропорций и так далее» [2, с. 81]². С этой позицией можно согласиться с одной существенной оговоркой: нарушение пропорций встречается и на полотнах художников Возрождения, например, на картине Леонардо «Мадонна в гроте», где в образе Младенца Христа обращает на себя внимание гипертрофированная телесность, что, однако, не искажает духовного содержания живописного шедевра. Но и иконный образ часто содержит искажения, что связано с принципом обратной перспективы, лежащим в основе иконописания. Так, акцентированно большие руки встречаются, к примеру, на богородичных иконах «Троеручица» или «Скоропослушница» из монастыря Дохиар на Афоне. Возможно, именно эта икона легла в основу платоновской вербальной картины. Однако ее суть заключена не столько в телесной деформации образа Богородицы, сколько в духовной позиции я-повествователя, смотрящего на икону отчужденным взором человека, утратившего веру, с неизбежностью закрывающим сакральный смысл иконописного сюжета. По замечанию В. Лепахина, детально проанализировавшего данный эпизод, рассказчик Платонова «видит на иконе то, что хочет видеть» [3, с. 66]. Вернее сказать, он видит лишь то, что *может* увидеть. Накануне своей командировки в Верховку он так описывает свое состояние:

«Среди лета, в июле месяце, когда я так же, как обычно, вернувшись вечером с работы, *уснул глубоко и темно, точно во мне навсегда потух весь внутренний свет*» [1, с. 60].

Не случайно в его словесном воспроизведении иконного образа Богородицы отсутствует нимб, символизирующий сияние Духа. Остраненно-неприязненный взгляд платоновского повествователя на икону особенно рельефно выступает на фоне его сострадательного отношения к сидящей рядом «усохшей старухе», образ которой акцентированно антитетичен иконному образу Богоматери:

«Около иконы сидела усохшая старуха, ростом с ребенка, и 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, наверное, 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» [1, с. 63].

После этого платоновский я-повествователь берет на руки старуху и относит ее назад в деревню, целует ее на прощанье в лицо с обещанием себе посвятить ей свою жизнь, «сознавая всю вечную ценность этой ветхой труженицы» [1, с. 64].

Эпизод со старухой имитирует канон иконопочитания: герой несет старуху по аналогии с несением иконы Богородицы на Крестном ходе и целует ее в лицо, что также соотносится с целованием иконы в православии. Вместе с тем композиционно сцена соотносится с изображением Богородицы на руках у Христа на праздничной иконе «Успения», где Сын Божий принимает душу Своей божественной Матери. По преданию, Дева Мария боялась момента исхождения души из тела, и Христос пообещал Ей прийти и встретить Ее, Сам препроводив в райские селения. Можно сказать, что «Успение» является парной иконой по отношению к богородичному иконографическому типу «Путеводительница». Таким образом, сцена со старухой в «Родине электричества» – вербальный палимпсест, инверсирующий сакральный канон, но оставляющий отчетливый след «памяти жанра».

Семантический контрапункт двух сменяющих друг друга эпизодов отражает представление близкого к автору героя об истинных и ложных ценностях. В каче-

² См. также: [3].

стве последних для него выступают любовь к «бедному и родному» народу-труженику и материнство. Не случайно автор в изображении Крестного хода выбирает тип иконы Богородицы без Младенца, что открывает ему возможность критического отношения. Хотя здесь мерцает и иной подтекст: пустые руки Богоматери, отсутствие на них Богомладенца символизирует богооставленность мира, что вербализировано репликой героя: «Бабушка, зачем вы ходите, молитесь? Бога же нет совсем».

Символом же материнства служит Платонову иконографический образ Богородицы с Младенцем, относящийся к типу «Елеуса», что в переводе с греческого значит «Умиление», где Дева Мария не просто держит на коленях Сына (тип Одигитрия, с греч.: «Путеводительница»), но обнимает Его, склоняясь над Ним, прижимая к Своей груди и соединяясь с Ним ликом. Самый известный образец этого типа – Владимирская икона Богоматери, по преданию написанная апостолом Лукой. Таким богородичным жестом, например, обнимает героиня рассказа «Еще мама» Аполлинария Николаевна маленького испуганного Артема, убегающего от быка:

«– Мама! – закричал Артем.

Учительница схватила мальчика и прижала его к своей груди.

– Не бойся! – ... я тебя не дам ему, он тебя не тронет.

– У-у-у! – прогудел бык.

Артем обхватил руками шею Аполлинарии Николаевны, а она положила ему свою руку на голову.

– Я прогоню быка. <...>

– Да. А ты не мама! <...>

– Я еще. Я тебе еще мама!» [4, с. 177].

Похожим жестом обнимает в «Июльской грозе» Наташа своего брата:

«Она... укрыла Антошку собою... и спрятала, прежде всего, его голову в своих объятиях, тесно прижав своего брата к своему телу» [4, с. 27]; «Наташа взяла на колени брата, укрыв руками его голову от ветра и дождя» [4, с. 28]; «Брат и сестра, боясь грома, загодя схватились руками друг за друга и прильнули лицами один к другому – Антошка к груди сестры, а она к его плечу» [4, с. 33].

Можно сказать, что, ориентируясь на канонический образец «Умиления», Платонов создает еще один вариант словесной иконы³. При этом следует сделать оговорку, что оба рассказа написаны в 1930-х гг., т. е. уже в другой период творчества Платонова, по сравнению с «Родиной электричества», отмеченный «духовным трезвением». Несомненно, одной из его причин стал пророческий страх Платонова за судьбу сына, арестованного в 1938 г. Так, в письме от 27 февраля 1937 г. из поездки «по маршруту А. Радищева» он пишет жене: «Много мешает моему здоровью какое-то тяжелое, необоснованное предчувствие, ожидание чего-то худого, что может случиться с тобою и Тошкой в Москве» [5, с. 423]⁴.

Оригинальную вариацию иконографического образа Святого семейства встречаем в одном из вариантов повести «Котлован» (1930) – в сцене у дома шоссейного надзирателя:

«Через версту стоял дом шоссейного надзирателя. Привыкнув к пустоте, надзиратель громко ссорился с женой, а женщина сидела у открытого окна с ребен-

³ Подробнее см.: Хрящева Н. П. Топосы детства и прием «вербальной иконы» в поэтике детских рассказов А. Платонова 1920–1930-х годов (в печати).

⁴ Мотиву страха в детских рассказах Платонова 1930-х гг. посвящена часть работы Н. П. Хрящевой «Топосы детства и прием “вербальной иконы” в поэтике детских рассказов А. Платонова 1920–1930-х годов».

ком на коленях и отвечала мужу возгласами брани; сам же ребенок молча щипал оборку своей рубашки, понимая, но ничего не говоря.

Это терпение ребенка ободрило Вощева, он увидел, что мать и отец не чувствуют смысла жизни и раздражены, а ребенок живет без упрека, вырастая себе на мученье. Здесь Вощев решил напрячь свою душу, не жалеть тела на работу ума, с тем чтобы вскоре вернуться к дому дорожного надзирателя и рассказать осмысленному ребенку тайну жизни, все время забываемую его родителями. «Их тело сейчас блуждает автоматически, – наблюдал родителей Вощев, – сущности они не чувствуют».

– Отчего вы не чувствуете сущности? – спросил Вощев, обращаясь в окно. – У вас ребенок живет, а вы ругаетесь, он же весь свет родился окончить.

Муж и жена со страхом совести, скрытой за злобностью лиц, глядели на свидетеля.

– А тебе чего тут надо? – со злобной тонкостью в голосе спросил надзиратель дороги. – Ты идешь и иди, для таких и дорогу замостили...

Вощев стоял среди пути не решаясь. Семья ждала, пока он уйдет, и держала свое зло в запасе.

– Я бы ушел, но мне некуда. Далеко здесь до другого какого-нибудь города?

– Ближе, ответил надзиратель, – если не будешь стоять, то дорога доведет.

– А вы чтите своего ребенка, – сказал Вощев, – когда вы умрете, то он будет.

Сказав эти слова, Вощев отошел от дома надзирателя...» [6, с. 123–124].

Символический состав семьи «шоссейного надзирателя»: отец, мать, сын, – соотносимый с триадой «святого семейства», т. е. демонстрирующий внешнюю полноту семейного бытия. Однако она так и остается в повести нереализованной потенциальностью, что выражено через излюбленный Платоновым способ минус-приема, проявляющий себя на нескольких поэтических уровнях. Взгляд со стороны прохожего, извне вовнутрь, через открытое окно, придает иконографические очертания семейной группе, композиционно как бы заключенной в раму, что дает возможность увидеть в ней особый тип вербальной картины. Центральное место на этом живом полотне занимает фигура матери с младенцем («женщина сидела у открытого окна с ребенком на коленях»), в христианской культуре вызывающая ассоциации с образом Богородицы. В круг реминисценций, помимо собственно иконописи, здесь включаются живописные полотна Ренессанса – мадонны Леонардо («Мадонна Бенуа», «Мадонна Лита», «Мадонна с гвоздикой»), мадонны Рафаэля, Боттичелли и других титанов Возрождения, чаще всего изображаемые художниками на фоне открытого окна, за которым отчетливо просматривается пейзаж. Таким образом, центральное изображение на картинах великих итальянцев оказывается как бы проницаемым с двух сторон: со стороны наблюдателя через раму и со стороны заднего окна, что превращает его в часть мироздания, делает открытым миру. В русской иконописной традиции задний золоченый план (либо – как вариант – небесно-голубой, реже – зеленый; в византийской традиции – белый) символизирует Царствие Божественной вечности, тем самым делая икону проводником между миром и Царством Божиим. У Платонова, наоборот, открытое окно оказывается входом в никуда, поскольку за ним обнаруживается полное отсутствие пространства, что превращает изображаемую семейную группу в «населенников» антимира. Отсутствие быта в данном случае приравнено к отсутствию бытия, в чем усматривается соответствие с библейским дидактическим каноном. «Премудрость построила себе дом» (Пр. 9: 1), – читаем, например, в книге

притч Соломоновых. Соответственно отсутствие дома становится символом утери человечеством божественной Премудрости как мирозидательной силы⁵.

Но и сам образ матери представляет собой полную противоположность образу Богородицы («женщина... отвечала мужу возгласами брани») и соотносится с типом «злой жены», как, впрочем, и образ отца семейства, громко ссорящегося с женой, не имеет ничего общего с евангельским Иосифом-обручником.

Особенности поведения ребенка, его жесты, одежда, серьезность выражения лица, взрослый, понимающий взгляд «без упрека» напоминают здесь иконографический образ Богомладенца Христа, соединяющего в себе превечную мудрость и детскость («Отроча младо, Предвечный Бог», – поется в кондаке Романа Сладкопевца на праздник Рождества), царственность и простоту и вместе с тем словно сосредоточенного на Своей мирозидательной миссии. «Образ младенца Христа с печатью таинственной и строгой старческой мудрости на высоком выпуклом лбу входит в византийскую иконографию рано, – пишет С. С. Аверинцев в “Поэтике ранневизантийской литературы”, – ...Вневременной, бесконечно древний младенец переходит в византийское искусство после иконоборческой поры, а затем и в древнерусскую живопись, где с наибольшей выразительностью выявляет свой старческий аспект на иконах Одигитрии и Спаса-Еммануила; его огромный лоб порой даже прорезан морщинами» [7, с. 173–174]. При этом на иконах Младенец Христос облечен как в царственные одежды (например, Владимирская, Казанская иконы), так и в простую рубашку (Козельщанская, Колочская, Елецкая и др.), но выражение Его лица неизменно сосредоточенно-серьезное. Акцентированное же молчание платоновского младенца: «ребенок *молча* щипал оборку своей рубашки, *понимая, но ничего не говоря*», – соотносится с крестным поведением Спасителя: «Как овца, веден был Он на заклание, и, как агнец перед стригущим его безгласен, так Он не отверзал уст Своих» (Ис. 53: 7). Молчаливое понимание ребенка в анализируемом эпизоде перекликается с изображением рыбы в романе «Чевенгур», которая, по определению пытливого рыбака – отца Саши Дванова, «между жизнью и смертью стоит, оттого она и немая и глядит без выражения; телок ведь и тот думает, а рыба нет – она все уже знает» [8, с. 28]. Эта параллель усиливает христианские аллюзии в образе платоновского младенца, поскольку в новозаветной традиции символика рыбы связана с ранними изображениями Христа. Активизация соответствия с образом Спасителя осуществляется репликой повествователя о предстоящем ребенку мучении («ребенок живет... вырастая себе на мученье»). Вместе с тем звучащие как пророчество слова Вощева, обращенные к родителям младенца, контрастируют с христологическим подтекстом, поскольку содержат намеки на явление антихриста:

«Отчего вы не чувствуете сущности? – спросил Вощев, обратясь в окно. – У вас ребенок живет, а вы ругаетесь, *он же весь свет родился окончить*».

Обыгрывание мотива конца света придает двусмысленность последней сентенции Вощева: как известно из книги Апокалипсиса и христианских апокрифов, завершение конца времен должно быть отмечено явлением антихриста, но сам момент конца – время Второго Пришествия. Раскачивание смысла реплики вписывается в онтологическую поэтику Платонова зрелого периода творчества, ре-

⁵ «Дом – это образ обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами от безбрежных пространств хаоса. Но порядок дома есть духовный и душевный лад, выражающий себя в упорядоченности вещей... Бытие и быт не только не разделены, но прямо приравнены друг к другу в религиозно-обрядовой модели сущего: строй бытия – от бога, но уклад быта – тоже от бога. Поэтому самые “домашние” и “семейные”, если угодно, самые “обывательские” уроки бытового благонаравия лежат в той же плоскости, что высокое видение мирового порядка» [7, с. 153–154].

презентирующую нулевую фазу космогонического процесса, где отношения «альфы и омеги» представлены не как слияние, а как напряженный поединок, в результате которого, по меткому выражению К. Кантора, «генезис почти мгновенно переходит в апокалипсис» [9, с. 15].

Таким образом, если в «Родине электричества» отношения с иконографическим образцом отражают внутренний конфликт Платонова и складываются по модели художественного притяжения / духовного отталкивания, то в более поздний период творчества он испытывает все большее внутреннее притяжение к иконописному канону, используя его в «Котловане» как один из вариантов тайнописи через свой излюбленный способ минус-приема.

Иной вариант экфрасической тайнописи встречаем в романе «Счастливая Москва» и повести «Джан». Два экфрасиса в романе – это словесное описание двух незавершенных картин Комягина, экфрасис в повести – описание картины в доме Веры. Первые две не имеют реального прототипа, третья представляет собой вариацию анонимной гравюры, известной как «Гравюра Фламариона» (о чем ниже). Но все три складываются в своеобразный триптих, в семантическом плане дополняя одна другую. Приведем соответствующие фрагменты текстов:

«До сих пор на стенах его комнаты висели *незаконченные картины* масляной краской, изображающие Рим, *пейзажи, различные избушки и рожь над оврагами*. Это начинал когда-то рисовать Комягин, но ни одной картины не управился дорисовать, хотя прошло времени, как он их начал, лет десять или больше; поэтому *избушки остались разоренными – без крыши, рожь не доросла до колоса, Рим походил на губернию*. Где-то под кроватью, в изжитых вещах, валялась тетрадка с начатыми в молодости стихами и целый дневник, также не заверченный ничем, *остановленный на полуслове, точно кто-то ударил Комягина и он уронил перо навсегда*» [10, с. 60–61];

«На картине был представлен мужик или купец, не бедный, но нечистый и бо-сой. Он стоял на деревянном, худом крыльце и мочился с высоты вниз. Рубаху его поддувал ветер, в обжитой мелкой бородке находились сор и солома, он глядел куда-то равнодушно в нелюдимый свет, где бледное солнце не то вставало, не то садилось. Позади мужика стоял *большой дом безродного вида*, в котором хранились, наверно, банки с вареньем, пироги и была деревянная кровать, приспособленная почти для вечного сна. Пожилая баба сидела в застекленной надворной постройке... и с выражением дуры глядела в порожнее место на дворе. *Мужик только что очнулся ото сна*, а теперь вышел опроститься и проверить, не случилось ли чего особенного, – но все оставалось постоянным, дул ветер с немилых, ободранных полей, и человек сейчас снова отправился на покой – спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь без памяти» [10, с. 62];

«Картина изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо – близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность того времени, и загляделся туда. И он настолько долго глядел в неизвестное, чуждое пространство, что забыл про свое остальное тело, оставшееся ниже обычного неба. На другой половине картины изображался тот же вид, но в другом положении. Туловище человека истомилось, похудело и наверно умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет – по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, – голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли» [11, с. 117–118].

Первый недописанный пейзаж Комягина мог бы служить иллюстрацией к большей части произведений Платонова, его собственным «бедным селениям», с их недородом, голодом и нищетой, например, в начале романа «Чевенгур», опубликованном в конце 1920-х гг. как повесть «Происхождение мастера»:

«На сельских улицах пахло гарью – это лежала зола на дороге, которую не разгребали куры, потому что их поели. Хаты стояли, полные бездетной тишины; одичалые, переросшие свою норму лопухи ожидали хозяев у ворот, на дорожках и на всех обжитых протоптанных местах, где раньше никакая трава не держалась, и покачивались, как будущие деревья. Плетни от безлюдья тоже зацвели... Дворовые колодцы давно сохли... на полях хлеб давно умер, а на соломенных крышах изб зеленела рожь, овес, просо и шумела лебеда: они принялись из зерен в соломенных покрытиях...» [1, с. 405].

Рим, похожий на губернию, на картине Комягина, – это русский мир, центром которого является Москва, пытающаяся стать Третим Римом, однако уже за пределами центральной своей части сохраняющая безвидность и провинциальность. Наиболее ярким примером тому служит изображение Крестовского рынка в финальной части «Счастливой Москвы», на который Комягин приходит в поисках гроба для себя, а другой герой романа Сарториус – в надежде «пропасть среди всех»:

«Крестовский рынок был полон торгующих нищих и тайных буржуев, в сухих страстях и в риске отчаяния добывающих свой хлеб. Нечистый воздух стоял над многолюдным собранием стоячих и бормочущих людей, – иные из них предлагали скудные товары, прижимая их руками к своей груди, другие хищно приценились к ним, шупая и удручаясь, рассчитывая на вечное приобретение» [10, с. 95].

Таким образом, изображенный на картине Комягина пейзаж становится развернутым экфрасисом современного автору и его герою русского града-мира.

Пожалуй, самой яркой эмблемой отчаяния Комягина в его восприятии русского мира служит вторая его незавершенная картина. Процессуальность, динамизм словесного описания живописного полотна соотносится в данном случае с типом житийной иконописи, на которой в центре изображается главный образ, а по бокам в отдельных «клеймах» – элементы житийного сюжета. Как отмечалось выше, у этой картины Комягина, как и у предыдущей, нет реального прототипа. Однако, судя по описанию и той, и другой, в них отчетливо видны черты искусства примитива, разновидностью которого является народная икона, ставшая одним из образцов для русского живописного авангарда. Таким образом, можно заключить, что Комягин в прошлом принадлежал к этому модному направлению, попавшему под запрет к концу 1920-х гг., что служит объяснением незавершенности картины, ее хранения в недоступном для посетителей месте: под кроватью (отметим, что чаще всего именно под кроватью православные люди хранили иконы в советскую эпоху). Принадлежность к авангарду, как и к искусству примитива – один из намеков на близость героя и автора, в поэтике которого присутствуют черты как того, так и другого направлений (см.: [12, с. 32–46]).

Главный образ на картине Комягина – стоящий на крыльце и мочащийся вниз не то мужик, не то купец, равнодушно смотрящий на мир. На заднем плане – «большой дом безродного вида» с большой деревянной кроватью и портретным образом жены, пожилой бабы с лицом дуры, видимым из-за стекла надворной постройки. Фраза «мужик только что очнулся ото сна, а теперь вышел опроститься и проверить, не случилось ли чего особенного», – это сопутствующая основному изображению деталь сюжета, которая может быть передана отдельным «клеймом», где озадаченность мужика должна передаваться пластикой портретного рисунка. Постоянство унылого мира – следующий сюжетный мотив, отраженный в пейзажном изображении обдуваемых ветром «немилых, ободранных полей» (ср. с сюжетом предыдущей картины Комягина). Следующий элемент сюжета, переданный в еще одном «клейме», – возвращающийся в дом мужик. Можно предположить, что недовершенство картины связана с трудностью изображения намерения мужика «спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь

без памяти», которое должно быть передано в последнем «клейме». Парадоксальность динамизма живописного полотна в том, что он передает не движение, а застой жизни. Картина Комягина – символ «сонного прозябания» русского мира, его традиционного жизненного уклада – мотив, открывающий платоновский метасюжет, в котором автору не удастся воплотить стадию преобразования (см.: [13]). Мотивы жизненного застоя и вечного сна без памяти придают картине Комягина антижизненный статус. Вместе с тем в ее внутреннем сюжетном слое мерцает мысль о том, что проснувшийся ото сна русский мужик не преобразует, а лишь загаживает мир, что и становится для героя-творца причиной разочарования в какой-либо творческой деятельности. Об этом свидетельствует и его социальное положение «вневойсковика», каким он входит в романский сюжет, приобретающее символический характер: человека, оказавшегося «вне войска» борцов за новый мир.

Таким же «вневойсковиком» воспринимал себя и Платонов. Недописанные стихи и брошенный дневник, «остановленный на полуслове, точно кто-то ударил Комягина и он уронил перо навсегда» – часть его литературной биографии. Исследователи творчества писателя пока безрезультатно ищут часть архива, содержащего его незавершенные рукописи, среди которых надеются отыскать и дневники. Еще более прозрачный намек на автобиографичность образа героя Платонов оставляет, приписывая ему авторство собственных стихов:

Тою ночью, тою ночью чутко спали пашни, села,
Звали молча к ним дороги, уходили на звезду.
И дышала степь в истоме сердцем тихим, телом голым,
Как в испуге на дрожащем, уплывающем мосту [10, с. 61].

Это первое четверостишие платоновского восьмистишия, написанного в 1920–1921 гг., вторая часть которого такова:

Завтра утром не расскажешь, как летела там звезда,
Где упала и погасла на болотной пустоте.
Ранним часом с земли хлынет вся небесная вода
И замрет на бледно-синей уходящей высоте [14, с. 301].

Даже без публикации всего текста, осуществленной в первом томе научного издания сочинений Платонова, сложно не заметить густоты мотивных переключений в первой его части с платоновской прозой, особенно раннего периода. А первые две строки из последнего четверостишия могут служить эпиграфом ко всему творчеству писателя, в первую очередь к «Счастливой Москве» с ее мотивом неудавшегося полета: героини – в небо, страны – в коммунизм.

Горькой иронией по поводу собственных юношеских надежд и надежд своего поколения на проникновение в тайну мира звучит третий платоновский экфрасис, представляющий собой диптих. Его первая часть варьирует сюжет «гравюры Фламариона», на которой человек в средневековой одежде и с посохом пилигрима, прорывая земной покров, разглядывает устройство Вселенной. О том, что на стене в доме Веры висит не копия гравюры, а ее вольное варьирование, свидетельствует разность поз человека, заглядывающего за грань небесной сферы, на гравюре и на картине. В первом случае человек изображен распростертым на земле, словно павшим ниц перед грандиозностью Творения. В профильном выражении лица видно потрясение и завороченность представшим вселенским ландшафтом. Кроме головы, по ту сторону покрова изображена также его рука, поднятая вверх, в чем прочитывается знак удивления и хвалы-славения

Творцу (ср. возглас «Слава Тебе, Показавшему нам Свет!» на Всенощном Богослужении). На картине в доме Веры изображен «большой человек», вставший на землю и пробивший отверстие в небесном куполе. В словосочетании «встал и пробил» слышен волевой, императивный посыл действий «большого человека» в его насильственном желании проникнуть в тайну Вселенной. Причем, ни об облике, ни об одежде его речи не идет. Первая часть диптиха, таким образом, символизирует «мечту» претворения в реальность нового мифа о сверхчеловеке. Именно этой мечте посвящены ранние утопические фантазии Платонова, в которых герои стремятся в космическую бесконечность, как «сатана мысли» Вогулов или герой «Лунных изысканий» Крейцкопф, надеются проложить «эфирный тракт», как герои одноименной повести Фаддей Попов, отец и сын Кирпичниковы. Однако ни один из проектов названных персонажей не был до конца реализован. Все они так или иначе гибнут, ведомые своей мечтой, которая в процессе осуществления выявляет свою губительную суть. Эта идея символизирована второй частью диптиха, которая зеркально противопоставлена первой. Номинирование неизвестного пространства, в которое стремится попасть герой картины, как «чуждого» обозначает не только пересечение границы миров, но и невозможность адаптировать сознанием «тот свет», проникнуть в его тайну даже после снятия покрыва. Сверхчеловеческие возможности «большого человека» оказываются мнимыми, поскольку сакральный смысл не только ему не открывается, но профанируется: небесный купол становится похожим на жестяной таз, по которому скатывается «голова искателя новой бесконечности». Таким образом, в итоге у него отмирает не только тело, «оставшееся ниже обычного неба» и о котором он забыл, но и голова, оставшаяся без тела. Экфрасис выражает платоновскую идею саморазрушения личности в ее стремлении пренебречь наложенным свыше запретом и проникнуть в табуированное пространство бесконечности, которая оборачивается для любопытствующего профана не чаемым раем, а гибельным «тем светом», царством мертвых, «откуда нет возвращения». Одновременно иронии подвергается один из ведущих концептов эпохи, воспринятый от Ницше: «любовь к дальнему». Это, пожалуй, самое горькое свидетельство расставания писателя с собственной юношеской мечтой, но одновременно с этим и другое проявление его «духовного трезвения». Можно увидеть семантические корреляции данного фрагмента с завершающей фразой повести «Джан»: «Чагатаев убедился теперь, что помощь к нему придет лишь от другого человека» [11, с. 234]. В процессе творчества ценность запредельного все больше сменяется для самого писателя ценностью земного, простых и естественных человеческих отношений⁶.

В плане изобразительной поэтики живописного полотна можно увидеть ту же технику авангардного примитива, что и на двух картинах Комягина. Напрашивается предположение, что это еще одна из его картин, не понятно каким образом попавшая в дом героини другого произведения Платонова. Симптоматично, что повесть «Джан» писалась во время командировки Платонова в Среднюю Азию, прервавшей его работу над «Счастливой Москвой». Ее текст содержит множество пересечений с романом, начиная уже с первой московской главы, что составляет отдельную исследовательскую проблему. В плане нашей темы отметим лишь еще

⁶ Особенно много подобного рода свидетельств содержится в записных книжках Платонова конца 1930-х гг., прежде всего периода его путешествия «по маршруту Радищева». «Народ весь мой бедный и родной. Почему, чем беднее, тем добрее», – запишет он в книжке 1937 г. в период путешествия, помеченного «Тосно – Любань – Чудово» [15, с. 193]. Та же тема объединяет следующие записи: «Какой здесь простой, доверчивый, нетребовательный, терпеливый народ – и дети тоже, как ангель» [15, с. 195]; «Народ – святой и чистый – почти сплошь...» [15, с. 196].

один знаменательный фрагмент в «Счастливой Москве», диалогизирующий с экфрасисом повести. Речь идет об описании статуи Сталина, которую встречает Сарториус во время своих блужданий по Москве:

«...улыбающийся скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира, – жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются» [10, с. 95].

Вероятнее всего, эта часть романного текста писалась уже после создания повести «Джан». Переключка двух экфрасических фрагментов через мотив невозвращения усиливает смертельную семантику «неизвестного социалистического мира» в «Счастливой Москве».

В целом анализ платоновских экфрасисов показал, что это один из важнейших способов тайнописи писателя, давший ему возможность выразить наиболее сокровенные стороны своего меняющегося отношения к советской реальности.

Список литературы

1. *Платонов А.* Собр. соч.: В 3 т. М.: Сов. Россия, 1984. Т. 1. 462 с.
2. *Будин П.-А.* Илья-пророк и ГОЭЛРО: Анализ рассказа Платонова «Родина электричества» // *Scando-Slavica*. Copenhagen, 1994. Т. 40. P. 75–87.
3. *Лепяхин В.* Икона в творчестве Платонова // *Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы*. СПб., 2004. Кн. 3. С. 61–82.
4. *Платонов А. П.* Сухой хлеб: рассказы, сказки / Сост., подгот. текста, коммент. Н. В. Корниенко. М.: Время, 2012. 416 с.
5. *Платонов А.* «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. / Сост., вступ. ст., коммент. Н. Корниенко и др. М.: Астрель, 2013. 686 с.
6. *Платонов А.* Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. Письма. Минск: Мастацкая літаратура, 1990. 701 с.
7. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977. 318 с.
8. *Платонов А.* Чевенгур. М.: Высш. шк., 1991.
9. *Кантор К. М.* Без истины стыдно жить // *Вопросы философии*. 1989. № 3. С. 14–21.
10. *Платонов А.* Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: Наследие, 1999. Вып. 3. С. 9–105.
11. *Платонов А.* Джан // Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов / Собрание. М., 1911. С. 111–234.
12. *Малыгина Н. М.* Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М.: ТЕИС, 2005. 333 с.
13. *Малыгина Н. М.* Модель сюжета в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: Наследие, 1995. Вып. 2. С. 274–286.
14. *Платонов А.* Соч. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1, кн. 1. 644 с.
15. *Платонов А.* Записные книжки. Материалы к биографии. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. 418 с.

E. N. Proskurina

Novosibirsk, Russian Federation

EKFRASISES OF A. PLATONOV: ON THE PROBLEM OF CRYPTOGRAPHY

The paper considers A. Platonov's ekfrasis as a stable unit of a plot narration in the writer's works and as one of the key means of his cryptography. The paper's author pays attention to two

types of verbal pictures in Platonov's works: a word icon and a word painting. An analysis of the writer's texts has shown that, orienting himself to a canonical model, the writer creates his own variant of a word icon in such stories as, for instance, «The homeland of electricity», «The July storm» as well as «Excavation». Most distinctly manifested in the word pictures of the novel «The happy Moscow» and the story «Jan» is avant-garde poetics. Traced in their dynamics, the ekfrases of the said works make it possible to see the innermost aspects of Platonov's changing attitude to the soviet reality.

Keywords: Plot narration, ekfrasis, palimpsest, iconographic canon, avant-garde poetics, cryptography.

Proskurina Elena N. – doctor of philology, leading researcher of the Literary Studies Section of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation; proskurina_elena@mail.ru; +7 (383) 330 47 72)