

РЕЦЕНЗИИ

Жанровая рецепция мифа в прозе А. Платонова (Л.В. Ярошенко). Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова. Гродно, 2004. 137 с.)

Монография Л.В. Ярошенко открывает новый взгляд на три ключевых произведения А. Платонова: «Чевенгур», «Котлован», «Счастливая Москва». Автор доказывает их принадлежность к жанру романа-мифа. При этом Л.В. Ярошенко справедливо отмечает актуальность разрабатываемой проблемы, вызванной понятийным разнообразием в жанровой характеристике указанных произведений. Так, в определениях разных ученых фигурируют различные понятия: «Чевенгур» рассматривают как повесть, философский роман, утопию, антиутопию...; «Котлован» – как повесть, повесть-метафору, повесть-притчу, роман; «Счастливая Москва» в основном определяется «рабочими» понятиями метафорического свойства: «роман-жизнь», «роман-вселенная», «роман-аллегория» (с. 3-4). Отсутствие единых характеристик, по справедливому замечанию автора, объясняется тем, что «предложенные обозначения жанра лишь расставляют содержательные акценты, но не объясняют своеобразия жанровой формы в целом» (с. 4), тогда как в платоновских произведениях происходит трансформация собственно романной структуры. Многостороннему исследованию этого процесса и посвящена монография Л.В. Ярошенко.

Взятый за основу мифопоэтический аспект в изучении жанровой природы прозы А. Платонова позволил исследователю путем системного анализа трех ключевых произведений писателя не только проследить в них «взаимодействие романного и мифологического начал на всех уровнях структуры текста» (с. 6), но и «выявить эволюцию романа-мифа в творчестве Платонова ..., определить причины и сущность жанрового движения» (с. 6).

Первая глава монографии посвящена анализу жанра романа-мифа в литературе XX века. Основанная на изучении и осмыслении генезиса проблемы, данная часть работы важна в плане отношения ее автора к роману-мифу как *новому жанру литературы* названного периода. Тем самым делается попытка внести определенность в понятийную разногласию, создавшуюся в современном литературоведении в связи с вопросом о жанровой самостоятельности романа-мифа. В этом отношении позиция Л.В. Ярошенко примыкает к точке зрения, отраженной в концептуальной статье Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Е.М. Мелетинского «Литература и мифы» [Лотман, Минц, Мелетинский, 1992]. Ключевым тезисом монографии является тот, что роман XX века ориентирован не на использование мифа, то есть не на «память жанра» в поэтической системе произведения, а на воссоздание мифа: «XX век создает у читателя ощущение постоянного нахождения в мифе, представляет миф как особенность новейшего мышления, принадлежность духовной атмосферы века – *миф как сознание*» (с. 13. Курсив автора. – Е.П.). Кроме того, в жанр романа миф входит как формообразующий компонент, трансформируя «все уровни жанровой структуры: сюжетно-композиционный, пространственно-временной, образный и – только в XX веке – субъектный и словотворческий» (с. 13). Таким образом, миф в данном случае становится «мифом о мире, соответствующим структуре бытия как Целого» (с. 17-18). Но в то же время данный тезис декларируется с учетом синтеза романного и мифологического начал в структуре романа-мифа, что является методологической посылкой последующего анализа трех главных произведений А. Платонова.

Вторая часть первой главы посвящена выявлению структурных особенностей романа-мифа в его сравнении со структурами мифа и классического романа. В результате проведенных сопоставлений автору удалось определить своеобразие героя, системы персонажей, сюжетно-композиционной организации, хронотопа, субъектной структуры и дискурса в романе-мифе. Так, в качестве отличительных черт этого жанра декларируются:

– аннигиляция героя как индивидуума: «он не имеет частных интересов; человек обязательно выступает как представитель всего человечества или класса, который через него и осуществляет свой идеал» (с. 20-21);

– «актуализация мифологических принципов создания системы персонажей как ряда двойников-дублеров» (с. 23), ибо в романе-мифе человек лишается такого качества как цельность, единость, становясь «множественным и сборным, сводимым к сочетаниям каких-то фундаментальных начал или элементов» (с. 23);

– доминирование кумулятивной сюжетной схемы, ослабление причинно-следственных и логических связей между отдельными звеньями повествования;

– совмещение разных принципов временной организации: с одной стороны, «открытый, разомкнутый в будущее тип художественного времени», с другой, уплотнение времени, при котором «прошлое и будущее оказываются расположенными параллельно настоящему» (с. 25);

– восприятие происходящих событий «в застывший момент времени» (с. 26); превращение времени в пространство (спатезализация);

– субъектная нерасчлененность, характерная для архаической формы высказывания;

– монологический тип дискурса.

Выявленные признаки легли в основу доказательств принадлежности трех произведений А. Платонова к жанру романа-мифа, осуществленных Л.В. Ярошенко в следующих главах. Во второй главе демонстрируется «последовательная мифологизация» повествования в аспекте «человек и время». Если в «Чевенгуре» – и в плане системы персонажей, и в плане хронотопической организации текста – можно увидеть активность как мифологического («изоморфизм человека и макрокосма, партиципация, парадигматизм, эпическое двойничество, концепция бытия как «вечного возвращения», с. 36), так и романного начал («изображение индивидуальной судьбы главного героя, реализация героев в частной жизни, наличие у героя своей жизненной позиции, романное двойничество», с. 36), то в «Котловане» и «Счастливой Москве», по мысли исследователя, вектор повествования все более сдвигается в сторону мифа. В «Котловане» акцентируется социальная составляющая персонажа, то есть он важен в первую очередь как представитель своего класса, его часть, его голос. Ведущим аргументом в пользу этого положения является отсутствие личной истории практически у всех героев повести. Отметим в прибавление к сказанному исследователем, что наиболее сложно здесь дело обстоит с главным героем Вошевым: пробуя в отдельных набросках (серия «Малолетний») представить путь формирования личности данного персонажа, автор в дальнейшем отказывается от этой мысли [подробно см.: Проскурина, 2006]. В итоге, в экспозиции «Котлована» герой предстает одиноким и растерянным. Для того чтобы восторжествовало государственное начало, неизбежна гибель частного, личностного, что и демонстрирует персонажная составляющая платоновского текста. Самый «романный» жест совершает в финале «Котлована» Жачев, разувевшийся в коммунизме и навсегда ушедший с места строительства «общепролетарского дома». Что касается хронотопа, то Л.В. Ярошенко убедительно показывает действие в «Котловане» двух ведущих стратегий: романной, проявляющей себя в разомкнутости, ориентированности нового мира в лишенное отчетливых очертаний будущее, и мифологической, организующей фабульные события в эсхатологически заверченный временной цикл. В наибольшей степени слитость,

взаимопроницаемость субъектного и объектного начал демонстрирует роман «Счастливая Москва». С одной стороны, как показано в монографии, здесь обнаруживает себя «стремление героев преодолеть границы собственного человеческого существа» (с. 45): Москва «хотела стать огнем и электричеством»; «потухнуть лампой над чужим поцелуем»¹, – с другой, – перенесение собственных черт на объекты окружающего мира. Так, глядя на дерево за окном, Москва думает: «Это я, как хорошо!». Ведущей повествовательной тенденцией в последнем романе Платонова оказывается «осуществление, реализация имени» главной героини. «Таким образом, строение произведения оказывается обусловленным строением сущности, проявленной в имени» (с. 45). То есть «формат» образа героини тождествен заданной парадигме «женщина-город» в контексте нового, советского мифотворчества: ее «пространственные перемещения: полеты на парашюте, спуск в шахту метростроя – эмблематичны, поскольку отражают модный в среде советской молодежи выбор профессий...» (с. 46). Отметим, что если профессия шахтера может быть получена во многих точках страны, то «спуск в шахту метростроя» в сталинскую эпоху – привилегия исключительно столичного жителя. Симптоматично то, что стремительная инволюция героини, ее падение с неба под землю заканчивается знаковой утратой имени: теперь она уже не Москва, а Муся, и это наделяет героиню не именем-идеологемой, а именем собственным, с неизбежностью выводит ее за пределы текста, ибо, как справедливо отмечает Л.В. Ярошенко, «это уже сюжет для произведения другого жанра» (с. 47).

Развернув аналогии между платоновским итоговым романом и первоисточником мифом, исследователь убедительно доказывает нивелирование либо инверсирование в процессе повествования романских примет. Так, заявленное в начале произведения романское восприятие человеческой жизни как промежутка между рождением и смертью в дальнейшем оборачивается путаницей в трактовке героями этих онтологических категорий, что проявляется в их стремлении «сделать смерть достоянием жизни, а жизнь достоянием смерти» (с. 49): «в живых накапливаются пятна смерти», «труп ... есть резервуар жизни» и пр. В итоге «нивелируется ценность человеческой жизни как таковой» (с. 49). Нет в «Счастливой Москве» и характерного для жанра романа линейного временного порядка: «Сюжетным событием является не становление, не переход героя через пространственно-топологическую границу, а накопление семантически тождественных эпизодов» (с. 50), что сближает данное произведение с мифом. Добавим, что в наибольшей степени соотносительность героев «Счастливой Москвы» с героями мифов проявлена в незавершенных набросках к роману, касающихся в первую очередь судьбы Сарториуса, становящегося главным героем, восприимчиком и осуществителем судьбы Москвы Честновой: «Может быть, Sartorius в конце превращается в тип, в характер самой Москвы и овладевает ее душой бесплатно, без усилий, которые затратила Москва на свое великое образование. В конце должно остаться великое напряжение, сюжетный потенциал – столь же резкий, как и в начале романа. Сюжет не должен проходить в конце, кончатся» [Платонов, 2000, с. 181]; «Он, Sartorius, м.б. сам выдумал все души, в которые он переходил. Т<аким> о<бразом> нищий обогатил и населил весь мир» [Там же]. В последнем случае особенно отчетливо выражено представление Платонова о креативных возможностях человеческой мысли.

Итоговым выводом данной главы является мысль об изменении соотношений романских, эпических и мифологических начал от «Чевенгура» к «Счастливой Москве». Если в первом романе мифопоэтические и романские принципы «параллельны и равноценны», в «Котловане» «происходит эпизация системы персонажей», то в «Счастливой Москве» романский герой претерпевает принципиальную трансформацию, оборачивающуюся его мифологизацией (с. 51). Схожие тен-

¹ Текст романа цитируется Л.В. Ярошенко по: [Страна философов, 1999, с. 9-105].

денции автор исследования обнаруживает и в организации хронотопа трех произведений: в «Чевенгуре» отмечается сосуществование мифологического (природного), эпического (социального) и романного (индивидуального) время-пространства, в «Котловане» совмещаются романная разомкнутая временная перспектива и свойственная мифу завершенность, проявленная на фабульном уровне, тогда как в «Счастливой Москве» «конституирующими параметрами миромоделирования» оказываются мифологические принципы.

К данному выводу хотелось бы добавить несколько соображений, касающихся «Котлована». Здесь мифическое и эпическое начала находятся в позиции напряженного динамического поединка. На протяжении большей части сюжета мифический план выступает не только равноправным по отношению к эпическому, но, кажется, доминирующим в плане жанровой организации текста, затушевывая, подавляя при этом романное начало. С этим связана организующая функция мифопоэтических мотивов в сюжетной структуре «Котлована» (башня, «общепролетарский дом» как корреляты Вавилонской башни, исчезновение четырех времен года как знак наложения временных пластов на один темпоральный период, «маточное место» котлована, символизирующее соприсутствие топосов, их «втянутость» один в другой, как в воронку). Несомненно, укладывается в пространство мифа и финальный эпизод захоронения Насти. Однако в финале «Котлована» два его центральных героя делают собственный, личностный выбор, что неожиданно пуантирует романную составляющую произведения. Это Жачев, о котором шла речь выше, и Прушевский. Поступок Прушевского, выбравшего в итоге личное, а не коллективное «сознательное счастье», расшатывает, как и финальный жест Жачева, четкость мифологической «хоровой» схемы. А вот фигура главного героя Вощева, после долгих душевных метаний приведшего «колхоз» «в пролетариат», «чтобы шире и глубже рыть котлован», оказывается «отформатированной» в рамках социальных (неомифических) ожиданий. То есть движение этого персонажа соответствует стратегии от романа к мифу. Хотя и здесь можно усмотреть романские интенции, проявляющиеся в том, что имя Вощева с указанного момента исчезает со страниц «Котлована». Платонов как будто потерял интерес к своему главному персонажу, забыл о нем, что равносильно «смерти героя» – как в пространстве текста, так и на уровне авторского плана [см.: Проскурина, 2006, с. 160-161]. Симптоматично, что использование того же приема в «Счастливой Москве» свидетельствует об обратном: неуместности романного начала в квазимифической реальности.

Третья глава посвящена анализу «своеобразия природы слова в платоновских романах-мифах» (с. 53). Как показывает исследователь, здесь сосуществуют романная, эпическая и мифическая дискурсивные модели. Их разграничение основывается на том, что романное слово проявляет себя в многоголосии и диалогизме, «социальном разноречии, индивидуальной разноголосице»; эпическое выступает как «слово предания», официально утвержденное и не предполагающее разночтений, определяющее «общезначимость оценки и точки зрения»; мифическое – это своего рода «до-речь», обладающая креативной, творческой реальностью силой, это «тождество слова и сознания, имени и вещи – слово, обладающее онтологическим статусом» (с. 53).

Что касается субъектной организации романов-мифов Платонова, то ее Л.В. Ярошенко правомерно характеризует как «парадоксальное совмещение монологизма и диалогизма» (с. 53). При этом неразграниченность инстанций автора, повествователя и героя, их голосов и точек зрения трактуется как свидетельство наличия в тексте мифологических жанровых структур: «...в прозе Платонова происходит смешение повествовательных ситуаций, нет переходов от аукториального повествования к персональному, нет мотивировок такого перехода» (с. 54). Тем самым читатель сталкивается с парадоксальной ситуацией несовпадения по-

вествователя с самим собой. С одной стороны, он словно становится на точку зрения героя, с другой, выражая авторское сомнение, разрушает целостность отношения к изображаемой картине мира. Анализ словесно-речевых ситуаций в платоновских текстах позволил Л.В. Ярошенко сформулировать принципиальный вывод о том, что художественный эффект здесь порождается нетождественностью миропониманий автора и повествователя и в еще большей степени – автора и героя: «за той картиной мира, которую предлагают герой и повествователь, вырисовывается возможность иного ее истолкования» (с. 55).

Переходя к конкретному анализу языковых особенностей трех произведений и начиная с «Чевенгура», исследователь показывает яркое присутствие в его дискурсивном поле речевой полифонии, характерной для жанра романа. «Любая тема, расслаиваясь по языкам, разворачивается во всей сложности и противоречивости... Множественность и разнокодность переводов, многократные переопределения и переназывания обусловили многоголосие произведения. Разные языки вступают во взаимодействие, соотносятся как равноправные и взаимоосвещающие» (с. 57). Той же цели служит активное смеховое начало в произведении. В аспекте проблемы речи о наличии мифического уровня текста свидетельствует вторичность слова и первичность чувства у платоновских героев. С другой стороны, «сокрушающие всеобщие тайны», с которыми сталкиваются немотствующие герои «Чевенгура», обнажают состояние их беспомощности и растерянности, указывают на то, что мир остается ими не прочтенным. Однако в своих попытках дать именование явлениям этого мира и происходящим событиям в рамках идеологического мифотворчества герои обедняют исконный язык, что приводит к искажению понятий, ценностных ориентиров, а в итоге завершается созданием квазиреальности. По существу, исследователь говорит здесь о формативных свойствах слова, таящих в себе опасность в тех случаях, когда оно не формирует бытие, а превращает его в фикцию: «Когда формативное слово переходит в человеческие уста и имитирует акт божественного творения, “да будет”, не подкрепляясь информативным, познавательным-сообщительным актом, такое слово превращается в деструктивное, деформирующее, поскольку безразлично к данности своего предмета и лишь подчиняет его магическому заданию» [Эпштейн, 2006, с. 106]. Дискурс платоновских персонажей – это, по большей части, действительно своего рода волхование над словом, в результате которого, как писал И. Бродский в предисловии к «Котловану», возникают понятия, «лишенные какого бы то ни было реального содержания... Платонов говорит ... о самом языке, оказавшемся способом породить фиктивный мир и впадшем от него в грамматическую зависимость» [Бродский, 1995, с. 50-51]. То есть способ говорения платоновских персонажей действительно обладает творящей силой, но сотворить он может только искаженное подобие реальности с нулевой онтологической составляющей. А значит, и у самого языка этот параметр бытийственности отсутствует, замещаясь фигурой подмены.

Предложенный в монографии подход позволяет разгадать некоторые загадки платоновского текста. К одной из них принадлежит энигматический эпизод с катящимся баком в «Чевенгуре»¹. На наш взгляд, только внутри представлений о жанровой форме «Чевенгура» как романа-мифа можно дать наиболее адекватную трактовку этой сцены, содержащей аллюзии на миф об Осирисе, а также на пушкинскую «Сказку о царе Салтане...». Но если в мифе Осирис, заключенный в ящик-саркофаг богом Сетом и брошенный в воды Нила, оказывается вызволенным из него своей сестрой и супругой Исидой, а в сказке бочка с отвергнутыми

¹ Предложенные платоноведами интерпретации этого фрагмента нельзя назвать разгадками, так как исследовательская мысль останавливается на понимании «невозможности предоставить ... шанс как-то рационализировать нерациональное». См.: [Меерсон, 1997, с. 63].

Салтаном царицей и наследником прибывает к острову и раскалывается о берег, что обеспечивает счастливое спасение узников, то в платоновском тексте судьба заключенной в баке женщины остается неясной: окрестив ее «буржуйкой» и решив, что «взять буржуйку или бросить ее – не имело никакой полезной разницы» [Платонов, 1988, с. 427], герои «разрешают загадку» в соответствии с новой советской мифологией: «Тогда – бак в лог, и тронемся обратно – мыть полы» [Там же]. Спасение героя в мифе-источнике заложено в его цикличности, где смерть предполагает воскресение; спасение героев в сказке происходит в силу логики этого жанра, акцентирующего торжество правды. Рассказанная же Платоновым фантастическая история о непонятно каким образом оказавшейся в баке «буржуйке с братом» не предполагает счастливого финала, так как в сознании персонажей архаическое бессознательное побеждается новым мифологическим мышлением с его приматом утилитарной пользы, где нет сочувствия к «дыханию пережитка». Однако заканчивается эпизод с баком не менее фантастически: «...котел полетел по воздуху с обрыва оврага на его дно – и приткнулся через полминуты мирным тупым ударом в потухший овражный песок, *будто котел поймали чьи-то живые руки и сохранили его*» [Там же]. Здесь сложившейся драматической ситуации все-таки даруется возможность благополучного исхода – через ее переключение в парадигму восточного мифа. Таким образом, столкновение в одном эпизоде разных форм сознания, присущих мифу, сказке и новой советской мифологии, с особой остротой обнажает антигуманную природу последней. Особенность жанровой природы «Чевенгура» как романа-мифа дает автору возможность выразить катастрофичность происходящего без прямой манифестации собственной позиции.

Нарастание процесса мифологизации демонстрируется в рецензируемой книге на примере языка «Котлована» и «Счастливой Москвы». Так, в «Котловане» в качестве единственно общезначимого выступает официальный дискурс: «Все персонажи “Котлована” находятся в плену общих мест, нормативной, официально санкционированной эстетики» (с. 68). Унификация представлений героев акцентирует в тексте «формулу согласия». То есть то, что в «Чевенгуре» «проходило по ведомству» Прохора Дванова, «с улыбкой сладострастия» составлявшего бумаги, где «формулировалось» будущее, в «Котловане» становится «общим местом». Л.В. Ярошенко показывает, что слово в данном тексте служит не отображению реальности, а выполняет конституирующую функцию: «реальность создается по слову и под слово» (с. 69). С другой стороны, отмечается наличие в дискурсивном поле произведения понятий с негативной модальностью, которыми характеризуются «общепролетарский дом» как героями, так и повествователем («могила», «пропасть», «чушь»), что является способом выражения оппозиционного взгляда на осуществляемый проект. Данное наблюдение позволяет исследователю сделать вывод о том, что в «Котловане» «моноличность официального дискурса сочетается с чисто романским стремлением к установлению диалогической ситуации внутри текста» (с. 72). Анализ дискурсивного уровня «Счастливой Москвы» привел автора монографии к выводу о доминировании в этом тексте мифического характера слова, хотя, на первый взгляд, кажется, что повествование построено по романному принципу (организация повествования в зоне сознания героини). Но, как отмечает Л.В. Ярошенко, «в романе-мифе Платонова представлено отнюдь не “личностное”, субъективное повествование; ... Дискурс героини выражает некое хороевое слово – безлично-коллективную точку зрения» (с. 73-74). Такие характерные способы субъектной организации повествования, как унификация точек зрения, субъектный синкретизм, нанизывание дублирующих голосов, позиция всезнающего субъекта, дистанцирование автора от героев выступают убедительными подтверждениями выдвинутого тезиса. Кроме того, в последнем романе Платонова наблюдается существенное преобладание монолического начала над диалогическим: здесь уже нет цитирования «чужого» слова, как в «Котловане». «Чу-

жое» проявляется как «свое», причем «усвоение» происходит не на уровне языка, а на уровне мышления: «Каждое утро, просыпаясь, Москва Честнова ... говорила в своем помышлении: “это будущее время настает”». Тем самым, как отмечает Л.В. Ярошенко, активизируется «креативная способность» слова. На наш взгляд, в данном случае точнее было бы говорить не о креативном, а о формативном свойстве слова, на что обращалось внимание выше в связи с языком «Чевенгура». Ежедневно повторяемая фраза Москвы – своего рода магическое заклинание, словесная ворожба, приказ, чему быть, чему не быть. «Как это ни странно, – отмечал Л. Шестов, – но большевики, фанатично исповедующие материализм, на самом деле являются самыми наивными идеалистами... Они убеждены, что слово имеет сверхъестественную силу. По слову все делается – нужно только безбоязненно и смело верить слову. И они верились... И никогда еще слова ... так мало не соответствовали действительности» [Шестов, 1991, с. 49]. Страшное деструктивное свойство такой «диктатуры» бездуховного слова и демонстрирует А. Платонов в своем итоговом романе. Будущее наступает здесь в обликах разрушения: из небожительницы в подобие бабы яги превращается Москва Честнова, несмотря на врачебные усилия Самбикина, умирает больной ребенок, остаются нереализованными идеи и чувства Сарториуса и т.д., – что продолжает логику несвершений в «Чевенгуре» и «Котловане». В итоге, в последнем романе, как и в двух первых, происходит подмена реального мира его фигурой фикции (превращение Москвы Честновой в Мусю Комягину, Сарториуса в Грунякина, а истинным символом «счастливой» социалистической Москвы становится Крестовский рынок).

Выявлена в исследовании и особая функция диалогизма «Счастливой Москвы». Во-первых, отмечается та характерная особенность, что диалог здесь разворачивается не на персонажном уровне, а исключительно на повествовательном («Божко тосковал от грусти, хотя причиной его жизни была одна всеобщая радость»). Во-вторых, диалогическая природа высказывания проявляет себя через противоречие между созданной мифологизированной картиной мира и его реальным состоянием (Москва «не решилась отдалить коммунизм из-за бедности в жилищах»). Такой диссонанс между планом выражения и планом содержания становится еще одним способом выявления особенностей «мифа о новом советском мире»: язык в данном случае «навязывает неистинные суждения как истинные, выстраивает декорации несуществующей реальности» (с. 79).

Наблюдения над словесно-речевой и субъектной организацией трех произведений Платонова привели автора монографии к выводу об угасании романного начала от текста к тексту. Если в «Чевенгуре» достаточно активно проявляет себя открытый романский диалог, обусловленный разностью точек зрения персонажей, в «Котловане» он редуцируется до метких оговорок, то в «Счастливой Москве» романская точка зрения обнаруживает себя исключительно через индивидуальную позицию автора, разрушающую монологическую языковую ситуацию, выраженную безлично-коллективной точкой зрения героев. Здесь позиция Л.В. Ярошенко расходится с существующим в платоноведении мнением о том, что в романе «Счастливая Москва» представлен «образ распадающегося на отдельные личности утопического “монолитного” социума?» [Яблоков, 1995, с. 226]. Точка зрения автора рецензируемой монографии представляется нам более верной, так как вряд ли можно в полной мере говорить о личностном статусе платоновских героев-мутантов, а тем более о нравственно-психологическом аспекте их изображения [Там же, с. 227].

В четвертой главе монографии выявляется своеобразие сюжетных моделей трех романов-мифов Платонова. В качестве мифопорождающего начала в «Чевенгуре» выдвигается сюжет, основанный на сложной контаминации «космогонического, эсхатологического, календарного и карнавального мифо-ритуальных комплексов» (с. 82). В «Котловане» сюжетопорождающую функцию выполняет

мифообраз Вавилонской башни. В качестве парадигмы сюжетосложения в «Счастливой Москве» исследователь представляет миф-има Москва. Видя структурирующее значение для текста романа мифологемы женщина-город, Л.В. Ярошенко выявляет и тот круг миромоделирующих концептов, который характерен для московской мифологии. Таковыми представлены сердце, дом, семья, счастье, замыкающиеся в сферической модели круга. Показывая ключевое значение этих традиционных концептов в создании мифа советской Москвы, автор исследования демонстрирует, каким образом они претерпевают семантическую перекодировку в новой действительности. Ни дома, ни семьи, ни жизни сердца в их исконном понимании в романе нет. Семейные отношения его героев также лишены тепла и любви. Представляя Москву городом «всемирного пролетариата», Платонов изображает совсем иной, пронизываемый круг жизни. Таким образом, стратегия новомосковской жизни строится не на сохранении, а на преодолении символики круга, что выражено в тексте сквозным повтором мотива «невозвращения» (Москва думала «о том, что мир действительно бесконечен, и концы его не сойдутся нигде, – человек безвозвратен», «... жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются»). В дополнение к сказанному исследователем, отметим неслучайность отсутствия в топографии «счастливой» Москвы исконных образов-символов, замещением чему служит подробное описание социалистической символики: звучание «Интернационала» на Спасской башне, высотные здания, рестораны, жакт, ворота строящегося метрополитена, а также площади с фигурой «улыбающегося», «скромного» Сталина, «сторожащего» все дороги социализма.

Сделанные Л.В. Ярошенко наблюдения относятся к такому важному, но незадействованному в монографии метафорическому понятию, как город – великая блудница (Откр. 17-19: 1-3), являющемуся одним из смысловых аспектов мифологемы город-женщина. Наиболее откровенно эта аналогия звучит в записных книжках писателя: «Д<ля> Сч<астливой> Москвы. В ее многожужней п<...>де была прелесть – запах многообразного человечества, в ней можно приобрести было опыт многой жизни» [Платонов, 2000, с. 182] (ср.: «С нею блудодействовали цари земные, и вином ее блудодеяния упивались живущие на земле». Откр. 17:2). В этом плане вся жизнь Москвы Честновой, с ее телесной жадностью и постоянной неутоленностью, прочитывается как реализация евангельской метафоры, а инволюционная стратегия судьбы героини соотносится с падением «великого города». Эпизод ее «падения вниз» на загоревшемся парашюте в означенном контексте также становится реализацией имени-мифа, содержащей пророчество падения-сожжения Москвы¹. Отметим еще одну профетическую параллель: как известно, в евангельском тексте под городом-блудницей Вавилоном подразумевается Рим. В российской великодержавной мифологии Москве отведена роль «третьего Рима», а поскольку «четвертому не бывать», то в судьбе поверженного «великого города» высвечивается участь «счастливой Москвы». Платоновский роман содержит множество намеков на таковой финал. В начале советская столица показана со стороны своей «фасадной части» как «всемирный город», готовый заключить в объятия все обездоленное человечество, словно составив с ним единый организм (несомненна параллель между такой интернациональной всеядностью Москвы и многочисленными совокуплениями Москвы Честновой), и вместе с тем щедро одаривающий своих «лучших людей»: «Большой стол был накрыт для пятидесяти человек... Жены конструкторов и молодые женщины-инженеры были одеты в лучший шелк республики... Москва Честнова была в чайном платье... Все мужчины ... пришли в костюмах из тонкого матерьяла, простых и драгоценных; одеваться плохо и грязно было бы упреком бедностью к стране, которая пи-

¹ Этот аллегорический эпизод семантически перекликается с финальной сценой пожара Москвы в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», московские главы которого, на наш взгляд, также реализуют евангельскую мифологему «город – великая блудница».

тала и одевала присутствующих своим отборным добром, сама возрастая на силе и давлении этой молодости, на ее труде и таланте» [Страна философов, 1999, с. 36]. Но уже в этой парадной сцене можно увидеть семантическую двойственность. С одной стороны, мотивы соборности, радостного всеединства в сочетании с роскошью обстановки отсылают к евангельскому образу Нового Иерусалима: «Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу... Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями... А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин... Улица города – чистое золото... Спасенные народы будут ходить во свете его, и цари земные принесут в него славу и честь свою... И не войдет в него ничто нечистое, и никто преданный мерзости и лжи» (Откр. 18:27). Однако не менее роскошен в книге Иоанна Богослова и Вавилон – ср.: «И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом...» (Откр. 17:4). Двойной код все больше разрушается к концу романа через смещение фокуса повествования от центра к городской периферии (двор старого дома, в котором живет Комягин, Крестовский рынок, «орс одного незначительного завода», комната Арабовой и пр.), скудость жизни в которой опровергает официальный миф сталинской Москвы, вместе с чем развивается и аналогия Москва – Новый Иерусалим, но одновременно усиливается параллель Москва – Вавилон, в евангельском изображении которого доминантной является мысль о его временной роскоши, мнимом величии.

В завершающей главе исследования Л.В. Ярошенко на основе прделанного анализа осуществляет попытку жанровой типологизации трех произведений Платонова. Так, «Чевенгур» представлен как «неомифологический роман», «Котлован» – как «неомифологическая эпопея», «Счастливая Москва» – как собственно «роман-миф». В первом случае жанровое уточнение основано на наличии в «Чевенгуре» «синтеза романного и мифологического начал, выступающих как равноценные и равноправные компоненты» (с. 107); во втором – на актуализации в тексте «Котлована» «бытийных аспектов родового существования» (с. 107); в третьем – на том основании, что миф в «Счастливой Москве» выступает «не как параллель современности, а как ее парадигма... В этой модификации миф предстает в своем аутентичном качестве – как реально данная и сейчас длящаяся действительность» (с. 108). Такое уточнение жанровой формы каждого из произведений представляется достаточно убедительным, так как подтверждается не только наблюдениями над близким в жанровом отношении литературным контекстом (произведения Дж. Джойса, Т. Манна, Дж. Апдайка, Г. Гарсиа Маркеса, А. Ремизова, А. Белого, Ф. Сологуба и др.), но и анализом мировоззренческой эволюции Платонова: «...по мере прояснения своих мировоззренческих позиций Платонов создавал новый текст, призванный наиболее адекватно отразить писательское видение мира» (с. 111). Так, своеобразие жанровой структуры «Чевенгура» обусловлено рождением жанра романа в творчестве писателя, на который оказало влияние неомифологическое мышление начала XX века, при создании «Котлована» автор был движим желанием «разобраться в мире, предугадать судьбу общества» (с. 110), тогда как в «Счастливой Москве» происходит моделирование уже сложившейся в сознании автора картины мира. На наш взгляд, в «Котловане» Платонов размышляет не столько о будущей судьбе «общества», сколько нового мира в целом, несмотря на «социальную» доминанту постскриптума, написанного, скорее, для цензоров, чем для читателей. В целом же предложенная Л.В. Ярошенко эволюционная стратегия творчества писателя соотносится с существующей в платоноведении периодизацией, в которой «Чевенгур», «Котлован» и «Счастливая Москва» маркируют разные периоды: второй чевенгурский (1927 – 1928), третий постчевенгурский (без четких временных границ) и четвертый постпостчевенгурский (1933 – 1937) [Корниенко, 1995, с. 288]. То есть от произведения к произведению Платонов все глубже творчески вскрывает тот комплекс причин, по кото-

рым социалистический мир, создаваемый по образу и подобию мифа – модели, воспроизводящей «коренной порядок мира» [Лотман, Минц, Мелетинский, 1992, с. 58], – все-таки остается мнимой величиной.

Суммируя сказанное выше, отметим незаурядность исследования Л.В. Ярошенко, знаменующего собой подведение итогов многочисленным наблюдениям, проделанным в платоноведении как в области жанрового анализа, так и в сфере мифопоэтики и открывающего, на наш взгляд, новый этап в дальнейшем осмыслении творчества одного из самых сложных авторов XX века, в том числе и трех его ключевых произведений: «Чевенгура», «Котлована», «Счастливой Москвы».

Литература

Бродский И.А. Сочинения. СПб., 1995.

Корниенко Н.В. Вопросы эволюции в свете текстологии А. Платонова // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1995.

Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Литература и мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х т. Т. 2. М., 1992.

Меерсон О. «Свободная вещь». Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkeley Slavik Specialties, 1997.

Платонов А. Чевенгур // Платонов А. Ювенильное море: повести, роман. М., 1988.

Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000.

Проскурина Е.Н. След «Медного Всадника» в «Котловане» // Критика и семиотика. 2006. № 10.

«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. М., 1999.

Шестов Л. Что такое русский большевизм? // Странник: Литература, искусство, полемика. Вып. 1. М., 1991.

Эпштейн М.Н. Слово и молчание. Метафизика русской литературы. М., 2006.

Яблоков Е. Счастье и несчастье Москвы («Московские» сюжеты у А. Платонова и Б. Пильняка) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. М., 1995.

Ярошенко Л.В. Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова. Гродно, 2004.

Е.Н. Проскурина, Институт филологии СО РАН, Новосибирск

* * *

А.В. Пигин Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб.: Дмитрий Буланин. 2006. 432 с.

В последнее время появилось большое количество разных работ, связанных с изучением видений [см., например: Сны, 2002; Журавель, 2003, с. 459-468; Рыжова, 2005, с. 160-194; Визгел, 2006, с. 290-302 и др.]. Ценность данной монографии в том, что она, восполняя пробелы, наиболее подробно отражает историю изучения этой проблемы. На данный момент в большей степени изученными являются западноевропейские средневековые видения [см., например: Ярхо, 1989, с. 18-55; Гуревич, 1977, с. 3-27; 1981, с. 176-239; 1989, с. 75-93, 94-110; 1990, с. 161-178] и в

меньшей – видения, созданные на русской почве¹, до настоящего времени они рассматривались исследователями в основном в связи с историческими и политическими событиями [см., например: Прокофьев, 1948; Скрипиль, 1950, с. 48-63; Нечаева, 1992, с. 65-72; Чумичева, 1993, с. 285-292; Ромодановская, Шашков, 2002, с. 314-329]. А.В. Пигин акцентирует внимание на эсхатологических видениях – особой разновидности сочинений этого жанра, – они отражают представления средневекового человека о посмертной участи души, об устройстве Рая и Ада, загробном воздаянии за добро и зло и т.д.

Монография распадается на две части (**первая** – «**Повесть о видении Антония Галичанина**» (с. 25-156), **вторая** – «**Видения потустороннего мира: жанр, эсхатология, религиозная полемика**» (с. 159-410)). Актуальнейший вопрос в изучении видений, который автор поднимает в своем исследовании, – соотношение устной основы и письменных традиций в этих текстах. В **первой части** он, соответственно, рассматривается на примере Повести (с. 78-82). Данный памятник интересен тем, что в нем четко просматривается устное ядро, хотя он и имеет черты общие с другими текстами подобной тематики, характерные для средневековья. Выявляя «следы авторского “вмешательства”» в повествование, ученый показывает, что «эта традиционность не навязана тексту редактором, а определяется религиозным сознанием рассказчика» (с. 79). Поэтому при анализе Повести важно «говорить не столько о *литературных источниках* (курсив автора. – Т.К.), повлиявших на ее содержание, сколько о средневековой *топике* (курсив автора. – Т.К.), получившей реализацию в рассказе Антония и, как следствие, в созданном на его основе произведении» (с. 79). Эта же проблема рассматривается ученым и во **второй части** книги на более широком материале видений XV – XX вв. (с. 161-169).

До сих пор о Повести не было написано специальных работ. Памятник лишь кратко упоминался в исследованиях по древнерусской демонологии, агиографии и литературе видений. В книге (с. 30-77) представлен текстологический анализ 86-ти его списков, в результате выявлено 11 редакций этого текста и описаны особенности каждой из них. Ученый выдвигает гипотезу о том, что автором этого памятника, скорее всего, является волоколамский книжник Досифей Топорков. Памятник рассматривается в контексте волоколамских рукописных сборников XVI в. Этот анализ позволяет исследователю показать, во-первых, как по-разному тема смерти осмысливается волоколамскими книжниками; во-вторых, каким образом контекст, в который помещена Повесть, помогает расставлять акценты на определенных особенностях ее содержания. Поэтому нельзя не согласиться с ним в том, что окружение Повести в рукописном сборнике – важный для ее понимания литературный материал. Чтобы объяснить другие особенности произведения, автор обращается к более широкому контексту средневековой демонологии, эсхатологии, литературы видений. Он рассматривает мотивы, образы, текстовые фрагменты, которые присутствуют как в этом сочинении, так и в других средневековых памятниках.

Во **второй части** (с. 159-410) охарактеризованы тексты 24-х видений, среди которых 10 старообрядческих (с. 159-162). Выбранные тексты относятся к разным эпохам, созданы авторами различной конфессиональной и социальной принадлежности, различаются по объему, характеру литературной обработки, функциям – все эти особенности, по мнению ученого, дают возможность установить типовые черты жанра. Привлекая к исследованию видения XV – XX вв., А.В. Пигин стремится определить их жанровые особенности и эсхатологическую топикологию (с. 163-205). Однако структура изложенного материала в главе, посвященной этим

¹ До сих пор основной работой, в которой описывается жанровая специфика оригинальных видений, является статья Н.И. Прокофьева [Прокофьев, 1964, с. 35-56].

проблемам, такова, что для читателя является достаточно сложной задачей разграничить два этих явления.

Старообрядческим полемическим видениям в книге посвящена отдельная глава (с. 206-237). В ней исследователь говорит об особенностях этой тематической группы текстов, показывает, как они связаны с местной историей и служат целям религиозной полемики, используя эсхатологическую образность «для доказательства правоты своего учения и для дискредитации идеологических оппонентов» (с. 206). Период их создания – XVII – XIX вв. Автор комментирует тексты видений, наиболее детально рассматривая Слово о Тимофее (с. 209-218), выговские видения (с. 218-228), Сказание о Михаиле (с. 228-233), Видение девицы (с. 233-237).

Несомненная заслуга А.В. Пигина в том, что в настоящей монографии им опубликованы малоизвестные и неизвестные тексты видений: в первой части – все редакции и виды (всего 14 текстов) Повести о видении Антония Галичанина (с. 122-156), во второй – 24 описанных во введении к ней текста (с. 238-367). Но обращает на себя внимание то, что автор применяет разные подходы к публикации этих материалов: в первой части книги тексты Повести опубликованы согласно принципам, разработанным петербургской школой; во второй части наблюдается смешение разных подходов к публикации произведений.

Монография представляет собой опыт концептуального осмысления значительного количества текстов оригинальных эсхатологических видений, что очень важно как для дальнейшего изучения и систематизации других разновидностей этого явления, так и для разработки теоретических проблем жанра.

Литература

Вигзелл Ф. Моральный аспект обмираний и его связь с гендером и обществом // Сны Богородицы. Исследования по антропологии религии. СПб., 2006.

Гуревич А.Я. Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков // Труды по знаковым системам. Тарту, 1977. Т. 8.

Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.

Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М., 1989.

Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990.

Журавель О.Д. К изучению жанрового состава современной старообрядческой литературы: видения потустороннего мира в составе Урало-Сибирского патерика // Книга и литература в культурном контексте: Сборник научных статей, посвященных 35-летию начала археографической работы в Сибири. 1965 – 2000. Новосибирск, 2003.

Нечаева Т.В. Два малоизвестных видения в нижегородской литературе XVII в. // Герменевтика древнерусской литературы. Сб. 4: XVII – начало XVIII в. М., 1992.

Прокофьев Н.И. «Видения» крестьянской войны и польско-шведской интервенции начала XVII века: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1948.

Прокофьев Н.И. Видение как жанр в древнерусской литературе // Учен. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В.И. Ленина. М., 1964. Т. 231.

Ромодановская Е.К., Шашков А.Т. Сибирские видения 1662 г. в контексте антииконовской борьбы // Ромодановская Е.К. Сибирь и литература: XVII век. Новосибирск, 2002.

Рыжова Е.А. Жанр видений в севернорусской агиографии // Русская агиография. Исследования. Публикации. Poleмика. СПб., 2005.

Скрипиль М.О. Легендарно-политические сказания древней Руси // Докл. и сообщ. Филол. ин-та ЛГУ. Вып. 2. Л., 1950.

Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. М., 2002.

Чумичева О.В. Повесть о видении инок Ипатия и настроения в Соловецком монастыре накануне восстания 1667 – 1676 гг. // Труды отдела древнерусской литературы. СПб., 1993. Т. 47.

Ярхо Б. И. Из книги «Средневековые латинские видения» // Восток – Запад: Исследования. Переводы. Публикации. Вып. 4. М., 1989.

Т.И. Ковалева, Институт филологии СО РАН, Новосибирск