

И.Е. Васильев

Институт истории и археологии Уральского отделения РАН, Екатеринбург

Н.В. Ковтун

Сибирский федеральный университет, Красноярск

Е.Н. Проскурина

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

**Проект переустройства мира
и русская проза начала XX века
(Богданов и Платонов)¹**

Аннотация: В статье представлен анализ романа «Красная звезда» А. Богданова и ранних текстов А. Платонова, маркированных через утопический дискурс, показано, что утопия, антиутопия являются метажанровыми образованиями. В зависимости от идеологии времени тексты названных авторов прочитываются то как утопические, то как антиутопические. Особое внимание в работе уделено характеристике связей художественного творчества писателей с идеями, образами, отличающими культуру начала XX века, отмеченную пафосом мгновенного переустройства мира и природного естества человека.

The paper presents an analysis of the novel «Red Star» by A. Bogdanov and that of the early texts by A. Platonov, marked by utopian discourse. Utopia and anti-utopia are shown to be the metagenre literary trends. Depending on the ideology of the time the texts of these authors can be read either as utopian or as anti-utopian. Special attention in the paper is paid to the links of the said writers's ideas and images with those typical of the culture of the early 20th century, marked by the pathos of instant transformation of the world and of the natural essence of man.

Ключевые слова: русская проза XX века, литературная утопия, антиутопия, А. Богданов, «Красная звезда», творчество А. Платонова.

The Russian prose of the twentieth century, the literary utopia, anti-utopia, A. Bogdanov, «Red Star», the A. Platonov's works.

УДК: 82.01

Контактная информация: Екатеринбург, ул. С. Ковалевской, 16. ИИиА УрО РАН. Тел. (343) 3745340. E-mail: iia-history@mail.ru; Красноярск, пр. Свободный, 82. СФУ, кафедра русской и зарубежной литературы. E-mail: nkovtun@mail.ru; Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор литературоведения. Тел. (383) 3304772. E-mail: proskurina_elena@mail.ru.

Начало XX века в отечественной прозе осознается как время утопических свершений. Речь идет не о частичном изменении социального, политического бытия, но о кардинальной перестройке космоса и природного естества человека, победе над смертью. Одним из ведущих философов этого времени выступает А.А. Богданов (Малиновский, 1873 – 1928) – теоретик пролетарской культуры,

¹ Работа выполнена в рамках Интеграционного проекта СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования». Первая часть написана Н.В. Ковтуном, вторая – И.Е. Васильевым и Е.Н. Проскуриной.

автор концепции «тектологии – всеобщей организационной науки», изучавшей универсальные законы организации, действующие во всех сферах бытия. Хаосу, культуре, тайне Богданов противопоставляет конкретность, всеобщую организованность, логичность. Физическое в его тектологической концепции предстает высшей стадией психического, сочетающейся с ним как коллективный опыт с частным. Интересно в данном контексте и психологическое обоснование коллективизма, в чем Богданов оказался одним из первых, кто соединил революцию, марксизм и теорию психоанализа, предопределив в русской традиции перспективу развития утопии конца XX века. На становление пролетарской и, далее, культуры социалистического реализма оказали серьезное влияние не только философия Богданова, но и его утопические романы «Красная звезда» (1908), «Инженер Мэнни» (1912).

Роман Богданова «Красная звезда» изначально находится в оппозиции к русской духовной традиции, ибо исключает мораль, нравственность из реестра «утопических ценностей», одновременно тематика, главные идеи произведения несут отблеск утопически-религиозной мысли рубежа XIX – XX веков в ее материалистической ипостаси, со всем этическим максимализмом и синкретизмом. Эстетически Россию к революции готовило «левое» искусство [Гройс, 1993]. Поздний кубофутуризм тесно связан с теорией Пролеткульта, центральный тезис А. Богданова о переустройстве мира посредством организации и требованиями механизации общества созвучен принципам ЛЕФа о выходе в «творчество жизни».

В мире литературной утопии А. Богданов, вслед за ним А. Платонов оказываются восприимчивыми философии Н. Федорова, когда утопия начинает рассматриваться не как умозрительный проект, но реальное дело, требующее немедленного осуществления. Утописты XIX столетия создавали свои проекты иного, лучшего мира, сами оставаясь в мире старом, – в истории искусств, в традиции. У автора «Красной звезды» такая возможность просто отсутствует. Новая Вселенная рождается на глазах, а старая уже разрушена, под ее останками, осколками погибает и прежний художник. Гибель классического мастера, его превращение в псевдотеурга утопического пространства была предсказана еще Достоевским в романе «Бесы». И. Смирнов рассматривает произведение как пример «тройной негации» – самоуничтожения героя (Ставрогин), самоустранения автора и самоотрицания текста [Смирнов, 1994, с. 114–131]. Данная парадигма наследуется Богдановым, герои которого могут занять метапозицию в новом мире лишь тогда, когда преодолют в себе все человеческое; мерой приближения к «краю» коммунизма становятся аморальность и ачеловечность (в онтологическом смысле). В такой аксиологически пустой действительности, где нет и не может быть никаких ценностей, оказывается заперт сам автор, утративший прежнюю «идентичность». Писатель, его герои находятся в едином пространстве, где утопия сливается с действительностью, ожидается рождение Нового Неба и Новой Земли. Симуляционная природа проекта эстетической организации общества предполагает не только уничтожение границы между настоящим и будущим, живым и мертвым, но и антропологическую переделку человека: «рабочие изображались как гиганты, правители новой вселенной, даже боги» [Малли, 2000, с. 183–193.]. Целью авторов стало изображение красивого, на грани экзальтации, будущего, которое может стать реальностью только с победой пролетариата.

Кредо главного героя романа-утопии «Красная звезда» – кредо аморалиста, в его основе признание абсолютной свободы желаний, отказ от «фетишистской оболочки нравственности», отношения вне всяких обязательств. Мораль, почитаемую в классической утопии залогом счастливого будущего, заменяет социальное чувство, объединяющее людей одного дела. Именно Леонида (Ленни) марсианские знатоки признают наиболее подходящим для посвящения в тайну коммунистического общества. Описание марсианского мира вбирает атрибуты, детали

интеллектуальной утопии: дома, космические корабли (название корабля марсиан «Этерозот» почти дословно повторяет федоровский термин «эфирозот» [Толстая, 2002, с. 299]) – воплощение хрустальных дворцов с прозрачными крышами, «громкими хрустальными окнами», «стеклянным паркетом» и «стеклянными сводами», известными по произведениям Фурье, Одоевского, Чернышевского. Действие романа разворачивается во всекосмическом масштабе, на других планетах. Полеты на Марс в 1900–1910 гг. обсуждали со всей серьезностью. Итальянский ученый Д. Скиапарелли открыл прямые линии на красной планете и стал рассматривать их как знаки человеческого присутствия.

А. Богданов один из первых соотносит научно-фантастическое содержание и приключенческую фабулу. Ориентация утопии на другие жанры (приключенческий роман, фантастику), взаимодействие с ними корректируют функции утопического изображения: акцент с описательности смещается в сторону действия, нарушается однозначная функциональность персонажа как медиатора двух миров. Марсианский мир выступает уже как средство в процессе познания. «Утопический» сюжет пересекается с сюжетом «познания». Герой является не только наблюдателем «идеального» общества, но его исследователем, испытавшим на себе его влияние. Сообщение (трактат) совмещается с картиной (романом), однако беллетристические достоинства текста невысоки, значительно уступают высказанным в нем интеллектуальным идеям.

Утопический мир романа схематичен, тотально организован, и в этом, с точки зрения автора, его счастье. «Красная звезда» – утопия (действие на другой планете) и ухрония одновременно (Марс – воплощение будущего Земли, каким ему надлежит стать лет через 300). Описание жизни марсиан детально и символично. Текст построен как диалог трех планет: Марса, Земли и Венеры. Две последние также получают четкий эзотерический контекст, представлены «яркими вечерними или утренними звездами» [Богданов, 1986, с. 233]. Утреннюю звезду – «денницу» – греки считали знаком Афродиты-Астарты и «символом возвращения к жизни» [Антипенко, 2002]. В переводе с латыни Венера означает «Люцифер». Как Утренняя звезда Венера позитивна, как Вечерняя несет в себе скорбь ночного мрака, что открывает возможность дальнейших ассоциаций: звезда, дьявол, вампир. Интерес А. Богданова к образу вампира, прослеживаемый в обоих романах утопической дилогии, вполне отвечает духу времени [Баран, 1993]. Роман «Красная звезда» уже напрямую свяжет ортодоксальную идею большевизма и вампиризм, вызвав резкую отповедь Ленина.

В контексте романа важно, что одна и та же звезда выступает в двух противоположных функциях. Будущее Марса (коммунизма) зависит от недр Венеры и уровня развития земной цивилизации. Те, кто постиг марсианский коммунизм, открывают в себе возможности подлинного творчества. Путь земной цивилизации в романе только проективно намечен, но не завершен, отсюда открытый финал, где «нет никакого итога». В художественной логике романа цивилизация Марса – следующая ступень земной, но не окончательная, ибо абсолютный коммунизм, видимо, предстоит построить на Земле, творчески развивая достижения марсиан. Культура землян должна обновить, омолодить марсианскую цивилизацию, стать своеобразным «донором» для нее. Марсиане не случайно выбирают для своих целей русского путешественника, ибо именно в России «жизнь идет наиболее энергично и ярко, где люди вынуждены всего больше смотреть вперед» [Богданов, 1986, с. 217].

Идея будущего, «обновления жизни», реализуемая в романе, приобретает ярко выраженную «вампирическую» окраску. Марс, обитатели которого ищут новые источники энергии для развития коммунистического общества, ассоциируются с образом вампира, высасывающего кровь (живую душу) из доверчивых землян. Однако в свете идей «тектологии» мистический сюжет помещается в сугубо прагматический контекст. Переливание «донорской» крови («перераспреде-

ние») от мудрого «предка» (марсиан) к юному «потомку» (землянам) позволяет связать «кровными узами» молодежь строящегося ленинского государства с проверенными борцами за коллективизм. Своеобразный «мостик» перебрасывается от уходящих к людям будущего как бы минуя живущих. «Ветераны коммунизма» (марсиане) не просто выполняют миссию идейно-кровяного «осеменения» (посвящения) инфантильных землян, но и сами обретают шанс возрождения, получая кровь, «причащаются» массам и могут жить «социально-творчески», минуя догматизм ортодоксальной идеи. В итоге идея вампиризма, использованная для нужд коммунистического строительства, преобразуется «в своего рода эзотерико-социалистическую доктрину, предполагающую укоренение общества будущего ... в “физиологическом коллективизме”», где индивиды соединены общими узами любви и «кровных» взаимообменов [Одесский, 1995, с. 77–91].

Взаимодействие планет оформлено в романе и через тему свободной любви. Символически это брак небесной, голубой Земли и кроваво-красного Марса: орбита крошечной планеты Эрот «проходит между путями Земли и Марса». Автор – сторонник свободной любви, полигамии. В советское время этот раздел изымался из текста, как и указание на возможность бескровного построения коммунизма [Егоров, 2007, с. 364]. Секс в романе открывают путь к взаимопониманию человечества Земли и марсиан, воплощаясь в любовно-материнских отношениях Нэтти и Ленни. Образ марсианки Нэтти, изначально явившейся в мужском облики, маркирован теми же эротически-вампирическими интенциями.

Звездные люди – марсиане – интеллектуальная элита, возделывающие ад бытийного, периферийного существования. Они – «взрослые», выполняющие родительскую миссию по отношению к «детскому» миру землян; те «последние», что стали «первыми». Демонизм, вампиризм находятся в непосредственной связи с андрогинностью, характеризующей утопическую традицию от Платона до Чернышевского и Федорова [Kovtun, 2008, с. 539–556]. Вампиризм олицетворяет мужскую силу, соблазняющую женщину и убивающую ее своей любовью. В означенном контексте обращает на себя внимание утопическая теория хирурга-материалиста Самбакина из «Счастливой Москвы» А. Платонова (1932–1936). В «институте для поиска долговечности и бессмертия» герой предполагает извлекать вечную жизнь из свежих трупов (перекличка с утопией Н. Федорова) и использовать для продления жизни строителей коммунизма. Ежедневное препарирование трупов, открытие «нового» местонахождения «души» во чреве, кишках, «инфернальном низу» позволяет рассматривать Самбакина как носителя вампирического начала, присущего утопии коммунистов в целом. Для «демонического» ученого «пустота в кишках», что «всасывает в себя все человечество и движет всемирную историю» [Платонов, 1999, с. 59], и есть «самая лучшая, обыкновенная душа. Другой нет нигде» [Там же, с. 59]. Платонов обыгрывает идеи древних гностиков, представляющих Пустоту в качестве вечного, непостижимого Абсолюта, транспонируя их на язык пролетарской культуры [Друбек-Майер, 1994]. Гротескная, демоническая утопия коммунистов, подобно вампиру, уничтожает все живое в мире, опустошая его.

В утопии А. Богданова жизнь марсиан предельно обобществлена, ярких личностей нет, все поглощено «общим делом», которое «безлично». Сильные чувства, если они диссонируют с общими интересами, либо сознательно искореняются (случай Мэнни), либо приводят к самоубийству (случай Энно). Смерть не нарушает всеобщей гармонии: гибель одного ничего не меняет в «общем деле», трагедия обречена быть оптимистичной. Добровольный уход из жизни тех, кто перестал приносить видимую пользу обществу, только приветствуется. Самоубийство оказывается в оппозиции к дьявольскому искушению вампира (догмы), что противостоит религиозной и традиционно-мистической трактовке темы, когда самоубийца рассматривается пособником упыря. Жесткая регламентированность утопического бытия оборачивается единообразием в еде, costume, языке, искусстве,

даже тела мужчин и женщин утрачивают прежние различия – андрогин воцаряется и на Марсе: «мужское и женское сложения сходны в большей мере, чем у большинства земных племен» [Богданов, 1986, с. 247], что объясняется наступившим социальным равенством. Комизм интерпретации игнорируется, юмора в книге нет, что вообще характерно для утопии: «насмешливое отношение к своим идеалам утопия не знает... Ирония в ней также неуместна, как в государственном гимне» [Латынина, 1989, с. 177–187].

В соответствии с духом прогрессистских построений А. Богданов огромное внимание уделяет технике марсиан. Громоздкие пояснения принципов работы летательных аппаратов, марсианских технологий на страницах романа знаменуют один из начальных этапов освоения литературой новых реалий. В современной утопической прозе авторы стремятся уходить от скрупулезных описаний «материальной среды» будущего: остается лишь знаковая символика техники или наблюдается отказ выдвигать какие-либо научные идеи вообще («Принц Госплана» В. Пелевина). Фетишизация, эстетизация техники заслоняют человека, делая его присутствие периферийным. Не случайно Ленни так и не может достаточно квалифицированно работать на марсианской фабрике одежды, у него отсутствуют необходимые рефлексы точности. Он слишком непосредственен, слишком «ребенок», для которого правила «взрослого» мира могут быть смертельно опасны. И, тем не менее, в число безусловных «утопических ценностей» включается техническая эстетика. Наука рассматривается как средство сделать искусство определяющим элементом жизни. Эстетизм в «Красной звезде» всеобъемлющ, его характер исключительно утопичен: писатель оперирует строгими, геометрически правильными формами (каналы на Марсе ассоциируются и с архитектурой Города Солнца и, скорее неосознанно для автора, с организацией Непреклонска. Портрет «великого мастера», начавшего эру Великих каналов на Марсе, до мелочей совпадает с изображением Угрюм-Бурчеева: та же «непреклонная суровость лица», с «выражением суровой энергии и холодной решимости, почти грозным выражением»); образы одномерны; персонажи напоминают статуи-экспонаты в музее; художественная реальность дается прежде всего через тело и вещь [Шушпанов, 2000, с. 76–83], воспринимается как архитектурное сооружение, скульптурный ансамбль – храм.

Эстетические идеи А. Богданова о синонимии понятий красоты и нравственности, неразграничении искусства и жизни подвергнутся жесткой критике в антиутопии Е. Замятина «Мы». Год окончания книги – 1920 – «время высочайшего взлета пролеткультовщины. Есть все основания думать, что замысел романа созрел как пародия, даже памфлет» [Казаркин, 2001, с. 5]. Марсианские «свобода, равенство и братство» могут осуществляться только по заранее заданным путям, любое отклонение мгновенно превращает утопию в общество самоубийц, антиутопию. Главный герой романа изначально воспринимает жизнь на Марсе как чудовищный театр, фантазмагорию, и только материнская забота Нэтти на какое-то время спасает его от гибели.

Ленни – фигура пограничная, «цивилизованный странник», медиатор меж миром посвященных и «зародышным человечеством». Он – «невольный Колумб», открывающий будущее России. Роль Колумба отсылает к американской модели утопии, популярной у декабристов, Радищева (ода «Вольность»). Для западника и масона Чаадаева Колумбом российской современности был Петр, для Пушкина – Карамзин. Сама идея Колумба – идея колониальная: русская глубинка полна диких людей, ее просвещением и должны заняться путешественники, миссионеры [Эткинд, 2001]. Поэтому Колумб-Ленни одновременно «ребенок», «ученик» и тот, кого готовят к роли ревизора. В качестве «ребенка» он испытывает страх, настороженность перед чужой, «взрослой» действительностью; марсиане кажутся ему ожившими механизмами, ряжеными в маска, которые вовлекают в таинственное действо: «Все это произвело на меня впечатление как будто своеобразной магии,

странной магии, спокойной и холодной, без заклинаний и мистических украшений, но тем более загадочной в своем сверхчеловеческом могуществе» [Богданов, 1986, с. 257]; в качестве же наследника мудрости марсиан он обязан разделять их цели и ценности. Постоянное пребывание героя меж состояниями бодрствования и болезни, гипнотического сна и реальности, общение с «прозрачно-странными» тенями, участие в «оргии призраков» осмысливаются в контексте произведения как обряд инициации.

Счастливого коммунистического общество оказывается опасным отнюдь не только для пришельца, но и для самих марсиан: особенно риску подвергаются здесь дети и старики, как более непосредственные, «живые» среди кукол и марионеток. Они чаще других испытывают психологические стрессы, желание самоубийства. А. Богданов невольно предвосхищает вывод антиутопистов конца XX века, показывая, что преобразование природы человека в заданном идеей направлении делает ее уже не человеческой. Свое собственное фиаско, невозможность освоиться в рационализированном бытии, герой склонен объяснять «той повышенной чувствительностью, той утонченностью восприятия, которая свойственна людям социально-умственного труда. Быть может, для природы несколько более примитивной, несколько менее сложной, но зато органически более стойкой и прочной, все обошлось бы легче» [Там же, с. 301]. Таким образом, общество будущего оказывается куда более приемлемым для «малообразованного пролетария», которого можно как угодно долго возделывать из «глыбы материи», не беспокоясь за последствия. Этот принцип примитивизации природы человека приводит к зловещим последствиям в той же пролетарской культуре, наиболее рельефно проступает в творчестве «железного Гастева», к которому был близок ранний А. Платонов (см., напр., «Нормализованный работник», 1920).

В утопической литературе 1920-х годов народ-богоносец воплощается как «молот множеств» («Падение Даира» А. Малышкина, 1923). Мессия и разящий молот-меч сливаются в химерное единство, которому только и подвластна перспектива утопии – сказочной страны Даир. Герой ранней прозы Платонова Маркун («Маркун», 1921) в течение многих месяцев трудится над созданием машины, призванной осчастливить человечество, дав «в его немощные руки новый молот безумной мощи» [Платонов, 2004а, с. 144] – бесконечную энергию вселенной. Утопическая машина-молот должна обеспечить вечное счастье мировому пролетариату. В итоге усилий изобретателя-самоучки созданный им в деревенском сарае «вечный двигатель» гибнет в момент достижения максимальной мощи. Взорвавшееся устройство – символ огромного и опасного потенциала непознанного, которое, обнаружив себя, разрушает стройность умозрительной идеи. Безусловно, сам А. Платонов еще далеко не свободен от власти прекрасной Нигдеи, но тем ценнее угаданная художником истина об апокалиптических последствиях коммунистического проекта переделки мира.

А. Богданов первым лишает прописки в фаланстерах их традиционных обитателей – интеллигенцию. Предвосхищая Троцкого, Ленина, теоретик Пролеткульта оставляет строительство будущего за пролетариатом, в котором угадываются черты «пророка с топором», предсказанного Достоевским. Эскапистская утопия развивается в героическую [Шацкий, 1990], а вооруженный пророк готов на все, он сметает на своем пути любые табу, оставаясь нетерпим к любым утопиям, кроме своей, ко всем, кто не с ним, ибо он – обладатель единственной и последней Истины. Произошедшая метаморфоза, когда высокие идеалы Просвещения (гуманизм, терпимость, образованность) переворачиваются и заменяются на прямо обратные (диктатуру, антиинтеллектуализм, национализм) отсылает к отечественной ситуации XVIII – XIX веков. Богоборческие претензии французских просветителей имели на периферии своеобразные всходы, в том числе утопические проекты переделки мира русских сектантов: «транслируемая извне культура “переводится” с помощью уже имеющихся в данной традиции культурных кодов

и таким образом вписывается в рамки национальной культурной истории» [Лотман, 1993, с. 356–368]. Глава Пролеткульта адаптирует идеи Просвещения к нуждам трудящихся, вписывает их в контекст революционного времени.

А. Богданов создает утопию так, словно прозрений Салтыкова-Щедрина, Достоевского не существовало, что и обеспечивает безусловный позитивный характер данного проекта. С изменением культурного контекста меняется и художественная интерпретация романа: критика первой четверти XX столетия рассматривает «Красную звезду» как социалистическую утопию, а в 1980-е годы роман соотносят с антиутопическим дискурсом [Якушева, 2000, с. 350–359].

Идеи переустройства мира усилиями пролетариата актуализируются в постреволюционные годы, именно в это время в большую литературу входит А. Платонов. Его творчество начала 1920-х гг. представляет собой не столько следование, сколько отталкивание от утопического канона. Заявленная в нем ориентация на «наилучшее общественное устройство» в процессе движения сюжета не удерживается в пространстве умозрительного идеала, все больше сдвигаясь в зону антиутопии. Если последователями канонической традиции отбор фактов делается с опорой на позитивные моменты реальности, должны убедить читателя в истинности, осуществимости утопического проекта, то у Платонова реальная жизнь, вторгаясь в кажущийся идеальным проект героя, служит помехой к его реализации. Мир, да и сам герой, оказываются не готовыми воспринять и реализовать то, к чему так жадно тянется и разум, и душа. Писателя буквально преследует как раз та самая «правда факта», которой старательно пытается пренебречь утопическое сознание, в том числе его собственное.

Главные произведения Платонова 1920–1930-х гг. по-разному организуют утопический сюжет пересоздания мира. Однако в раннем периоде творчества, когда для писателя было важно «активное, волевое начало в акте познания» [Федоров, 2004, с. 257], данный сюжет приобретает достаточно агрессивное звучание «восстания на вселенную», что можно наблюдать и в его художественной прозе, и в поэзии, и в публицистике. «Тогда у нас обеих родилась мысль о свете как об энергии, которой можно напитать и спасти человечество, – и вывести его на путь борьбы с этой вселенной, и победить ее, сделать человеческой обителью» [Платонов, 2004а, с. 191] (курсив в цитатах из А. Платонова везде мой – Е.П.), – читаем, например, признания я-повествователя в рассказе «Невозможное» (1921). Здесь отчетливо обозначена мысль о несовершенстве богосотворенного мира, поданного в красках онтологического «профанного настоящего», которому противопоставлен образ идеального будущего, обустроенного как рай-дом, очеловеченное миро-здание, где уже не будет ни старости, ни голода, ни болезней, ни смерти. В первые послереволюционные годы подобная перемена представлялась не итогом многолетнего процесса, а чуть ли не мгновенным явлением сродни апокалиптическому Второму Пришествию, в начале новой эры ожидаемому апостолами еще при жизни. Не случайно богослужебные правила, Типикон создавались уже в постапостольский исторический период, когда стало проявляться расхождение временных сроков земной реальности и высших божественных миров – в соответствии с формулой «у Бога один день, как тысяча лет, и тысяча лет, как один день» (2 Петр. 3: 8).

«Революция рождена знанием. Наука – голова революции, сердце же ее – природное человеку чувство истины», – писал Платонов в своей ранней статье «Сила сил» [Платонов, 2004б, с. 43], выражая в этой формуле свой собственный миф о революции. Хотя на ювенильном этапе творчества знание и интуиция, ум и сердце находятся у него в сложном поединке между собой, словно расслаивая сознание и автора, и его героя-протагониста и, как следствие, подавляют, вытесняют друг друга. Один из наиболее ярких примеров подобного вытеснения – за-

вязка сюжета в рассказе «Сатана мысли» (1921), где главная цель Вогулова заключается в осуществлении идеи человеческого бессмертия через пересоздание вселенной. Стимулом утопического проекта героя стала личная драма – безвременная смерть любимой жены. Вместе с тем Вогулов понимает, что, находясь в смятенном состоянии души, он не сможет реализовать свой замысел. Поэтому, не имея возможности отдаться чувствам, герой пытается задавить их усилием воли, в результате чего любовь преобразуется в столь же сильную ненависть, с которой он и приступает к осуществлению своего благого намерения, потерпевшего в итоге крах: «Он руководил миллионными армиями рабочих, которые вгрызались машинами в землю и меняли ее образ, делали из нее дом человечеству. Вогулов работал бессменно, бессонно, с горящей в сердце ненавистью, с бешенством, с безумием и беспокойной неистощимой гениальностью» [Платонов, 2004а, с. 198]. В такой духовной аберрации героя можно увидеть влияние идей А. Богданова об аморализме утопического проектирования нового мира¹ и созвучной им концепции А. Луначарского о новом альтруизме, выражающем себя «не в любви ко всякому ближнему, а в стойкой и неуклонной борьбе за интересы вида» [Луначарский, 1967, с. 55]. Современная критика свидетельствует: «В первые годы после революции идеи пролетарской культуры, сформированные А. Луначарским и А. Богдановым, автором научно-фантастической прозы, стали воплощаться в жизнь» [Гюнтер, 2000, с. 41]. На роль «двигателя прогресса» у Платонова в его утопических «фантазиях» начала 1920-х гг. выдвигается гениальная личность (в дилогии Богданова инженер Мэнни тоже интеллектуально далеко отстоит от масс, наставником которых является), в чем также прослеживается влияние ранних идеологическо-публицистических штудий Луначарского, испытывавшего, в свою очередь, мощное воздействие философии Ницше («Русский Фауст», 1902; «Основы позитивной эстетики», 1903, а также драма для чтения «Фауст и Город», 1906–1916 и др.).

Подмена идеального реальным становится конфликтообразующим принципом сюжетно-повествовательной ткани платоновского текста. Вместе с тем начало 1920-х гг. отмечено для писателя мучительными попытками выработки цельного знания на основе разных духовных, научно-философских источников: теории относительности А. Эйнштейна, религиозно-философских откровений В. Соловьева, П. Флоренского и др., а также работ русских философов-космистов Н. Федорова, В. Вернадского, Г. Минковского, К. Циолковского, А. Чижевского, идей Пролеткульта, особенно «тектологии» А. Богданова и др. Попытки реализовались в ряде утопических по своей сути творческих экспериментов полижанрового характера, соединяющих художественное письмо с естественнонаучным, научно-философским, религиозным, публицистическим дискурсом. При этом, как справедливо отмечает Х. Костова, богатый научно-философский опыт эпохи, на который ориентировался А. Платонов, смешивал в себе сверхсовременные открытия науки с мифопоэтическими представлениями, философский материализм с религиозным мистицизмом и утопической философией, что вносило в платоновское миропонимание большую долю мифологизма [Костов, 2000, с. 51].

Ярким примером сказанному может служить рассказ «Жажда нищего» (1920). Подзаголовок «*Видения истории*» выводит повествование за границы земного плана в сновидческое пространство, что становится маркером утопичности сюжета. Уже в самом начале акцент делается на двух периодах истории: далеком неопределенном будущем и прошлом: «*Был какой-то очень дальний ясный, прозрачный век. В нем было спокойствие и тишина, будто вся жизнь изумленно застыла сама перед собой. Был тихий век познания и света сияющей науки. Тысячелетние царства инстинкта, страсти, чувства миновали давно. Теперь царствовал*

¹ О влиянии идей А. Богданова на произведения раннего А. Платонова см.: [Толстая, 2002, с. 295–323].

в мире самый юный царь – сознание, которое победило прошлое и пошло на завоевание грядущего» [Платонов, 2004а, с. 166]. В этом отчетливо выражена одна из особенностей утопического сознания, проявляющаяся в синонимизации понятий *идеала* и *утопии* и устанавливающая фокусировку либо на футуристическом «светлом будущем», либо на идиллически-плюсквамперфектном (нем. *Plusquamperfekt – давно прошедшее*) прошлом. Слово «теперь», являющееся, казалось бы, маркером настоящего времени, вписано в картину «дальнего века». Таким образом, настоящее в «Жажде нищего» – это вербально не обозначенный момент визионерского перехода, что в рамках текста делает его отсутствующей категорией. Хотя глаголы прошедшего времени выражают здесь не плюсквамперфектность, а *perfectum propheticum* (пророческое прошедшее время), когда в грамматической форме прошедшего времени говорится о будущем: только имеющее свершиться предстает уже свершившимся.

В этом одном из самых ранних своих творений А. Платонов предпринимает попытку объединить религиозно-философскую максиму о первостепенном месте сознания в бытии с коммунистической идеологией. Категория сознания в складывающейся философской картине мира писателя выдвигается на роль «первой силы», перводвижателя жизни и эволюции человека на пути к совершенству. Загадочный Большой Один, представленный как не имеющий ни лица, ни органов, ни образа и являющий собой «свещающуюся, прозрачную, изумрудную глубокую точку», содержащую в себе «силу сознания, окончательно выкристаллизовавшую чистую жизнь» [Платонов, 2004а, с. 166], корреспондирует с моделью единого биоэнергетического, материально-духовного поля, разрабатываемой современной наукой, что в очередной раз убеждает в профетизме творческой мысли Платонова. Прямым же источником этого образа, вероятнее всего, послужила писателю платиновская сверхкатегория Единого, воспринятая Псевдо-Дионисием Ариопагитом из трудов античного философа и описанная в его трактате «О Божественных Именах», став верховным понятием катафатического богословия¹. Однако у Платонова Большой Один является не творцом, а творением, «чьим отцом было коммунистическое человечество» [Платонов, 2004а, с. 166]. В такой аберрации традиционной модели мира проявилось столкновение двух потоков в творческом мышлении раннего А. Платонова: религиозной в своей основе провидческой интуиции и классового подхода к проблеме, который не дает автору удержаться в сфере «чистого» разума. «В ранней публицистике писателя мессией грядущего активно-творческого эволюционного этапа, носителем новой души, откуда будет вытеснен пол и воцарится сознание, становится пролетариат, – пишет С. Семенова. – Происходящая революция призвана начать коренной перелом самой природы человека, который сравним по своей грандиозности с потрясением, внесенным в мир христианством» [Семенова, 1994, с. 76]. Это положение исследователя применимо к ранней прозе Платонова в целом.

Однако в «Жажде нищего» скоро наблюдается сбой в моделировании нового идеального мироустройства, который происходит с появлением в лоне Большого Одного некоего Пережитка: «Почти чистая, почти совершенная была эта жизнь горячей точки сознания, но не до конца. Потому что в ней был я – Пережиток. В век ясности и тишины вылетел я из смрадного тысячелетия царства судьбы и стихийности и остался тенью на сияющем лике сознания, на образе Большого Одного» [Платонов, 2004а, с. 166]. Вероятнее всего, данный фрагмент содержит в себе аллюзию на одно из умозаключений П. Флоренского, выраженное в его

¹ Одной из главных трудностей в атрибуции источников платоновского текста является отсутствие описания круга чтения писателя, что с неизбежностью приводит к некоторым допущениям. Однако общеизвестен его интерес к трудам древних философов и религиозной философии, в кругу которых трактат «О Божественных именах» занимает важное место.

фундаментальном труде «Столп и утверждение Истины»: «Познание есть реальное *выхождение* познающего из себя или – что то же – реальное *вхождение* познаваемого в познающего, – реальное единство познающего и познаваемого. Это основное и характерное положение всей русской и, вообще, восточной философии» [Флоренский, 2005, с. 84] (курсив автора – *Е.П.*). В видении героя «Жажда нищего» создается образ новой троицы, в которой роль отца играет богоравное коммунистическое человечество, сын – его воплотившееся сознание, Большой Один, а вылетевший из «смердного тысячелетия» Пережиток – темный дух, лишаящий чистоты эту претендующую на идеальный статус модель, обременяющий ее тяжестью судьбы. Здесь можно увидеть еще одну отсылку к труду Флоренского, который во многом базируется на объяснении догмата Троичности¹.

Тень Пережитка, оставшаяся на лице Большого Одного, смазывает идеальный образ коммунистического «царства сознания», соотносясь с картиной реального несовершенного настоящего. Данная ситуация претерпевает разного рода отражения во многих платоновских текстах, в первую очередь публицистических, рождая под его пером и более категоричные, жесткие умозаключения, находящиеся в полном соответствии с господствующим социально-идеологическим мифом эпохи. Так, в своих статьях того же 1920-го г. «Последний враг», «Два мира», «Размозжим», «Белые духом» и др. писатель-публицист с фанатичной горячностью призывает к полному истреблению буржуазии, являющейся, с его точки зрения, ненужным балластом, не вписывающимся в новую картину мира, тормозящим движение человечества в светлое завтра. Экспрессивность публицистического дискурса подогревается «нетерпением сердца» молодого автора, жаждущего немедленного наступления коммунистического рая и, с другой стороны, его досадой на несоответствие реальной исторической ситуации утопическому социальному идеалу.

Трагическую окраску приобретет ситуация «поголовного истребления» буржуазии в зрелых произведениях А. Платонова – романе «Чевенгур», повести «Котлован». В ранних же статьях буржуазия – словно иной облик, «классовая» персонификация того самого Пережитка, от лица которого написана «Жажда нищего», причем с интонацией сокрушения и недоумения по поводу собственного существования в неподобающем для него царстве сверхчеловеческого совершенства: «Но почему я, темная, безымянная сила, скрюченный палец воющей страсти, почему я еще цел и не уничтожен мыслью?» [Платонов, 2004а, с. 167]. Данный вопрос становится прикосновением Пережитка к тайне мира, хранимой Большим Одним. Сама же постановка вопроса, свидетельствующая о внутренней неуспокоенности как проявлении живой жизни, оказывается для него спасительной. В этом нам видится принципиальная разница между отношением А. Платонова – автора рассказа к своему ординарному герою и отношением Платонова – автора статей к боящейся перемен и тем самым обрекающей себя на гибель буржуазии, которую, по логике я-повествователя, легче уничтожить, чем переделать. «В революциях, какими мы их знаем из истории, – писал современник Платонова Евг. Лунберг, – есть великий исторический запрос. Есть трагическое – в беспощадном попрании личности личностью и личности тем или иным коллективом. Есть искушение – в сочетании крайностей. Жестокость и самопожертвование переплетаются так, что их очертания теряются» [Лунберг, 1930, с. 38–39]. За счет подобного переплетения противоположностей в ранней прозе Платонова возникает парадокс

¹ О том, что Платонов был знаком с этим сочинением Флоренского, свидетельствует, в частности, ироническая характеристика героя рассказа «История иерея Прокопия Жабрина»: «Иерей Прокопий жил не спеша, всегда в одинаковой температуре, твердо, как некий столп и утверждение истины» [Платонов, 2004а, с. 93]. В название книги П. Флоренского положено выражение из 1-го Послания ап. Павла Тимофею (1 Тим. 3: 15). Однако афористическое звучание слово апостола приобрело как раз благодаря труду Флоренского.

сальное разрешение художественного конфликта, что происходит и в финальной части «Жажды нищего», заканчивающейся алогичным, на первый взгляд, умозаключением я-повествователя: «Я настолько ничтожен и пуст, что мне мало вселенной и даже полного сознания всей истины, чтобы наполниться до краев и окончиться. Нет ничего такого большого, что бы уменьшило мое ничтожество, и я оттого больше всех. Во мне все человечество со всем своим грядущим и вся вселенная с своими тайнами, с Большим Одним. И все это капля для моей жажды» [Платонов, 2004а, с. 167].

По существу платоновский герой, ощущающий себя Пережитком, вылетевшим из бурлящего котла исторических и научных революций, по-новому ставит перед собой вечный вопрос о тайне бытия: как жить обыкновенному человеку с обыденным сознанием в сфере высшего сознания. Сама же постановка вечного философского вопроса, само его рождение в недрах обыденного сознания дает ему импульс к познанию тайны. Это избавляет Пережитка от духовного уничтожения, несмотря на предчувствую им скорую гибель, а Большого Одного – от энтропии, т.е. того же небытия, задавая ему старт движения, нового развертывания в истории: «И я поднялся, и везде все засветилось, потому что я увидел, как кругом было хорошо и тихо, как в идущие века. Я понял, что я больше Большого Одного; он уже все узнал, дошел до конца, до покоя, он полон, а я нищий в этом мире нищих, самый тихий и простой» [Платонов, 2004а, с. 171]. Мотив «идущих веков» выводит сюжет рассказа за рамки утопии в историю, что звучит оправданием живой жизни, примирением с ней автора и героя¹.

В один из моментов существование в лоне Большого Одного вызывает у Пережитка тоску по реальной жизни, с ее громами и водопадами и даже угрозой смерти взамен «тишины и ясности». «Я хотел гибели, скорой гибели, и еще больше хотел чего-нибудь темного и теплого, громкого и далекого» [Там же, с. 167]. Здесь мы встречаемся с характерной для платоновской наррации «плавающей точкой зрения» (Е. Толстая), которая в данном случае отражает, говоря словами самого Платонова, «бой еще раннего слабого сознания с тайной» [Там же, с. 167]. Однако следующее видение героя, в котором отражены черты «мученического века», соотносимого с историческим постреволюционным временем, вновь рождает в нем желание идеала, даже ценой собственной смерти: «Мир можно полюбить, когда он станет человечеством, истиной» [Там же, с. 171].

«Жажда нищего» входит в ряд ранних творческих «проб» А. Платонова, отразивших его раздумья над судьбой революции, вписанной, как и у Богданова, в космический план бытия. С течением времени, однако, в его произведениях утопический субстрат все более сжимается, словно шагреновая кожа, замещающаяся драмой реальной жизни. «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, 2000, с. 77], – напишет он в записной книжке в 1931 г. – после «Чевенгура», «Котлована» и в начале работы над самой жесткой своей антиутопией – романом «Счастливая Москва».

Литература

Антипенко А.Л. «Мифология богини». По данным «Одиссеи» Гомера. М., 2002.

¹ «Идея Рая есть логический конец человеческой мысли в том отношении, что дальше она, мысль, не идет; ибо за Раем больше ничего нет, ничего не происходит. И поэтому можно сказать, что Рай – тупик; это последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы, пик, с которого шагнуть некуда», – писал И. Бродский в «Предисловии к повести “Котлован”», словно вступая в диалог с мыслью Платонова [Платонов 1973: 5].

- Богданов А. Красная звезда // Русская литературная утопия. М., 1986. С. 200–305.
- Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.
- Гройс Б. Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом. М., 1993.
- Гюнтер Х. Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон. М., 2000. С. 41–48.
- Друбек-Майер Н. Россия – «пустота в кишках мира»: «Счастливая Москва» (1932–1936) А. Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 251–268.
- Егоров Б. Российские утопии: Исторический путеводитель. СПб., 2007.
- Казаркин А.П. Русская литература и философия серебряного века. Томск, 2001.
- Kovtun N. European «Nigdeya» and Russian «TUtopia» // Journal of Siberian Federal University. Humanities and social sciences. 2008. № 1 (4). P. 539–556.
- Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Helsinki, 2000.
- Латынина Ю. В ожидании Золотого века // Октябрь. 1989. № 6. С. 177–187.
- Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александра. 1993. Т. 3.
- Луначарский А.В. Основы позитивной эстетики // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1967. Т. 7.
- Лунберг Е. Записки писателя. 1917–1920. Л., 1930.
- Малли Л. Культурное наследие Пролеткульта: один из путей к соцреализму? // Соцреалистический канон. М., 2000. С. 183–193.
- Одесский М.П. Миф о вампире и русская социал-демократия // Литературное обозрение. 1995. № 3. С. 77–91.
- Платонов А. Соч. М., 2004а. Т. 1: 1918–1927. Кн. 1: Рассказы и стихотворения.
- Платонов А. Соч. М., 2004б. Т. 1: 1918–1927. Кн. 2: Статьи.
- Платонов А. Котлован. Ardis, 1973.
- Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3: По материалам третьей международной научной конференции, посвященной творчеству А.П. Платонова. Москва, 26–28 ноября 1996 года. С. 7–105.
- Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000.
- Семенова С. «Тайное тайных» Андрея Платонова (Эрос и пол) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. По материалам первой Международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения А.П. Платонова. Москва, 20–21 сент. 1989 г. М., 1994.
- Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.
- Толстая Е. Мирпослеконца: работы о русской литературе XX века. М., 2002.
- Федоров В.С. Гетевские мотивы в художественно-философской картине мира Платонова // Творчество А. Платонова: Исследования и материалы. СПб., 2004. Кн. 3. С. 251–262.
- Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. Опыт православной теодицеи. М., 2005.
- Шацкий Е. Утопия и традиция. М., 1990.
- Шушпанов А.Н. Эстетическое начало в утопии А. Богданова «Красная звезда» // Вестник Международного института А. Богданова. 2000. № 3. С. 52–68.
- Эткинд А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травилгах и интертекстах. М., 2001.
- Якушева Н. Утопическая и антиутопическая мысль России // Философский век. Альманах. СПб., 2000. Вып. 13. С. 350–356.