

УДК 821.161.1 Платонов

ЕВГЕНИЙ ЯБЛОКОВ

(Москва)

ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА В АСПЕКТЕ СИМВОЛИЗМА

Ключові слова: художній світ Платонова, система персонажів, жіночі образи, Софія.

Проблема «Платонов и символизм» была поставлена несколько десятилетий назад, но связи между платоновским творчеством и символистской традицией исследованы в недостаточной степени. Один из существенных аспектов – софийная составляющая основного женского типа в художественном мире Платонова. Мифологема Софии, Души мира, Вечной женственности, которая на рубеже XIX–XX вв. получила развитие в работах философов (В. С. Соловьева, С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского, Н. А. Бердяева и др.) и художественной литературе, прежде всего у младосимволистов (А. А. Блока, А. Белого, Вяч. И. Иванова и др.), позже воплотилась в творчестве ряда авторов 1920-х гг. Мистические мотивы Серебряного века оказались опосредованы апокалиптической ментальностью революционной эпохи, что создало дополнительные предпосылки к актуализации характерной для гендерного дискурса символистов антиномии «высокое – низкое» [2, с. 441, 444]. Популярны в начале XX в. философские идеи, воплощенные в «новых» исторических реалиях, предстали у Платонова не просто в гротескном, как у младосимволистов, но в сюрреалистическом виде – это обусловлено ярким своеобразием стиля писателя, склонного к «игре» абстрактными и конкретными значениями, «реализации» устойчивых метафор и т. п.

Платоновские герои, наделенные мистическим мироощущением, стремятся открыть «мировую тайну», чтобы кардинально изменить бытие. Од-

нако при всей фантастичности сюжетов писатель никогда не позволяет персонажам перешагнуть грань потустороннего – они фатально остаются «по сю» сторону реальности, тайна оказывается недоступна (причем непонятно, существует ли она на самом деле или является плодом их воображения). Коллизия непостижимости бытия заложена в самом платоновском языке, который воспринимается как «неправильный» и комичный, хотя при этом актуализирует чрезвычайно глубокие и разносторонние смыслы [подробнее – 12, с. 287–294].

Поиски мировой тайны осуществляются в том числе через гендерные отношения. В художественном мире писателя «основной» женский тип, nasledующий софийную традицию, воплощает идею всеединства; для платоновских персонажей отношения с женщиной эквивалентны отношениям с бытием в целом. В ранней статье Платонова «Душа мира»¹ (1920) читаем: «... женщина знает, что мир, и небо, и она – одно, что она родила все, оттого у нее нет личности, оттого она такая неуловимая и непонятная, потому что отдалась всему, приобрела сердцем каждое дыхание» [5, с. 48]. При этом «универсальность» платоновских героинь проявляется в разнонаправленных, амбивалентных качествах: с одной стороны, акцентируется метафизическая природа, спиритуальность, «бестелесность» женщины, с другой – подчеркиваются ее сугубо «физические» качества, в том числе сексуальная всеотзывчивость (при отсутствии тяги к семейности в традиционном смысле). Характерное для Платонова сочетание «высокого» и «низкого», бытового и гротескного придает философским проблемам травестийный характер и вызывает комический эффект (впрочем, в платоновском творчестве второй половины 1920-х – середины 1940-х гг. заметно ослабление сменового начала).

Один из первых примеров реализации данного женского типа – Каспийская невеста в «Рассказе о многих интересных вещах» (1923); «полноценного» же развития он достигает в произведениях рубежного для писателя периода 1926–1927 гг. – именно в это время получил окончательное оформление «амбивалентный» платоновский стиль. Показательна повесть «Епифанские шлюзы» (1926), где образ Бертрана Перри варьирует мотивы драмы А. Блока «Роза и Крест» (ее герой – «Бертран, по прозвищу Рыцарь-Несчастье»), а через нее восходит к стихотворению А. С. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» [подробнее – 12, с. 321–322]. Платоновский «рыцарь» покидает невесту Мери (то есть Марию) ради технического проекта, имеющего мистическую подоплеку (строительство системы каналов, то есть преодоление пространства, мыслится как «соединение» эпох – преодоление времени). В итоге Бертран Перри, потерпев инженерную неудачу, сам превращается в «невесту»: гибнет в объятиях палача-гомосексуалиста [9, с. 126–127] (Платонов настаивал на принципиальной важности именно такого финала), который при этом представлен в образе «огненного ангела» – носит имя Игнатий и т. д. [12, с. 344–356]. Вступивший в столь ужасный (и вместе с тем абсурдный) «брак» герой-«рыцарь» буквально «испепелен» небесной любовью и тем самым приобщен к всеединству; при этом его ген-

¹ Ср. название одной из глав книги В. Соловьева «Россия и вселенская церковь» (1889) «Душа мира – основа творения, пространства, времени и механической причинности»; ср. также стихотворение А. Белого «Душа мира» (1902).

дерная сущность парадоксально амбивалентна – перед нами, так сказать, пародийный «андроин»².

Подобная интерпретация символистской топики выглядит шокирующе и кажется жестокой пародией. В этой связи заметим, что для сюрреалистической манеры Платонова в принципе характерны смешение мужских и женских ролей, травестия гендерных функций, акцентирование сексуальных девиаций – отметим рассказ «Дикое место» (1927), герой которого мечтает «об учреждении Сексуального Интернационала, где доказывалась срочная необходимость такого воспитания людей, чтобы и люди, и вещи, и животные вошли в чувственные страстные отношения, тогда, думал Матвей Иванович, любовь материализуется, и вселенная, наконец, приобретет крепость и вечный мир единого плотного тела» [7, с. 197]. Важно учитывать, что в подобных случаях (да и вообще в платоновских произведениях 1920-х – середины 1930-х гг.) авторское отношение к изображенной реальности двойственно, далеко не всегда можно отделить утверждение от отрицания, пафос от иронии.

Впрочем, в некоторых случаях сатирическое начало доминирует. Показательный пример – комедия «Дураки на периферии»³ (1928), действие которой протекает в условиях практически достигнутого «всеединства» – коммунистический лозунг «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» реализован в форме всеобщего сексуального сожительства: «...весь город живет сплошь как одно семейство, и все родственники независимо от пола и должности» [3, с. 44]; по сути, это «реализованная» утопия древнегреческого философа Платона, проект которой изложен в его диалоге «Государство» (360 г. до н. э.).

Соответственно, главная героиня комедии – «обильная женщина» [3, с. 12] Мария Ивановна – является любовницей практически всех персонажей. Она воплощает «живую жизнь», не знающую никаких рамок: «...мне все равно, кто я есть. Мне бы только жить» [3, с. 46]. Вследствие всеобщей «родственности» жителей города и ввиду «доступности» Марьи Ивановны рождающийся у нее ребенок – фактически общий, буквально «сын человеческий». Соответственно, его судьба символизирует и обуславливает судьбу всех людей. Героиня как пародийная «София» противостоит абсурдно бюрократической системе, царящей не только в Переучетске, но и в мире вообще (ср. финальное явление Старшего рационализатора [3, с. 52–53]). Следует также отметить, что рационалистической утопии в комедии противостоит идея вечного движения: характерен образ Странника земного шара – принципиального стороннего «наблюдателя», не принадлежащего никакой «системе» [3, с. 56].

² Ср. фрагмент книги Н. Бердяева «Смысл творчества» (1916): «Достаточно ли ясна таинственная связь любви с андрогинизмом? В связи этой раскрывается окончательный смысл любви. Андрогинизм и есть окончательное соединение мужского и женского в высшем богоподобном бытии, окончательное преодоление распада и раздора, восстановление образа и подобия Божьего в человеке. Любовь есть возврат человеку утерянной девы – Софии» [1, с. 436].

³ Написана вместе с Б. А. Пильняком, однако творческий «вклад» Платонова, судя по всему, был значительно больше, чем у соавтора.

Софийные мотивы имеют важное значение в романе «Чевенгур» (1927) – речь идет прежде всего о таких женских персонажах, как Соня Мандрова и Роза Люксембург (хотя последняя изначально мертва и не участвует в событиях «физически»). В романе отмечаются реминисценции из произведений А. Белого («Петербург», «Москва») и А. Блока («Незнакомка», «Над озером» и др.). Так, топоним Чевенгур предстает фонетической травестией топонима Петербург, имя Софья отсылает к богатейшей религиозно-философской и художественной традиции серебряного века (пародийным воплощением «Софии» является, в частности, Софья Петровна Лихутина в романе «Петербург»), а фамилия Мандрова напоминает об Эдуарде Эдуардовиче фон Мандро из романа «Москва» [см. 11, с. 194–195] – платоновская героиня с «сакральным» именем словно выступает дочерью этого демонического персонажа. Не менее актуальны софийные ассоциации в образе Розы Люксембург (реальная германская коммунистка после ее гибели была канонизирована официальной советской пропагандой как коммунистическая «святая», «дева революции»). Копенкин – пародийный Дон-Кихот – выступает «рыцарем Розы». Его «дама» мертва, и Копенкин об этом знает, однако надеется на торжество коммунистического апокалипсиса – живет «...верой в летнюю недалекую страну социализма, где от дружеских сил человечества оживет и станет живою гражданкой Роза Люксембург» [8, с. 152]. Кроме того, в образе героини актуализированы сакральные коннотации розы-цветка (подробнее – [12, с. 416–430]), «вегетоморфными» чертами отмечена и Соня Мандрова, ассоциирующаяся с природой, растительностью: от ее волос исходит «запах увядшей травы» [8, с. 85]. Такими же признаками наделена Роза Люксембург: «Копенкин ощущал даже запах платья Розы, запах умирающей травы, соединенный со скрытым теплом остатков жизни. Он не знал, что подобно Розе Люксембург в памяти Дванова пахла Соня Мандрова» [8, с. 138]. Существенна и сакральная семантика фамилии Люксембург – «светлый, сверкающий город», соответствующая солярной природе чевенгурской утопии: «...в Чевенгуре за всех и для каждого работало единственное солнце, объявленное в Чевенгуре всемирным пролетарием» [8, с. 213–214].

Героиня «Чевенгура», переселившаяся в Москву, в эпизоде с Симоном Сербиновым обретает признаки людского множества: «Пред ним сплошным потоком путешествия проходила Советская Россия – его неимущая, безжалостная к себе родина, слегка похожая на сегодняшнюю женщину-аристократку» [8, с. 357]. В этом смысле Софья Александровна Мандрова, подобно Марии Ивановне из пьесы «Дураки на периферии», – «предшественница» героини романа «Счастливая Москва» (1935) Москвы Честновой, которая названа «в честь Москвы» [6, с. 12] и является ее «двойником»; реализован мотив женщины-города, восходящий к библейской и фольклорной традиции, нашедший выражение в материнской символике Родины и Москвы. Сравним также блоковский образ женщины-страны («Русь-жена» и пр.), связанный с мифологемой Вечной женственности.

Характерно, что персонаж платоновского романа Комягин, испытывая чувство «сыновней» вины, видит в Москве Честновой «воплощение» Красной армии – она олицетворяет самое высокоорганизованное из человеческих (причем мужских) «множеств»: «...на него смотрели два ясных глаза, обросших сосредоточенными бровями, не угрожая ему ничем. Вневойско-

вик много раз видел где-то такие глаза, внимательные и чистые, и всегда моргал против этого взгляда. «Это настоящая красная армия! – подумал он с грустным стыдом. <...> «Красная армия» встала с места, – она оказалась женщиной – и подошла к вневойсковнику» [6, с. 25]. Героиня «Счастливой Москвы» воплощает универсально-природное, духовное начало («Я люблю ветер в воздухе и еще разное кое-что» [6, с. 14]); при этом у нее «большое тело» [6, с. 22], как в прямом, так и в переносном смысле, – она весьма любвеобильна: «...быстро предавалась своему чувству и не играла женскую политику равнодушия» [6, с. 39]. Биография Москвы Честновой может быть представлена как череда сменяющихся любовников. Она рано вышла замуж за «случайного человека» [6, с. 13]; затем живет с Божко [6, с. 18–19]; позже в ее комнате появляется незваный жилец – «весовщик из Ельца» [6, с. 23]; затем Москва сама приходит к Комягину [6, с. 28–29]; Самбикин, впервые встретив Москву, думает о ней: «...все равно Честнова не будет ему верна, и не может она никогда променять весь шум жизни на шепот одного человека» [6, с. 41]; позже она становится любовницей Сарториуса [6, с. 49]; случайный знакомый в ресторане, которого Москва поцеловала, удивляется «...бессердечию молодого поколения, которое страстно целуется, точно любит, а на самом деле – прощается навечно» [6, с. 70]; затем Москва выходит замуж за Комягина, но перед этим живет с Самбикиным – едет с ним на Кавказ; а после замужества ее отношения с Сарториусом не прекращаются.

Подчеркнем, что «двойничество» Москвы-женщины и Москвы-города заставляет интерпретировать коллизии романа как в межличностном, так и в метафорическом плане: Москва не только человек, но и мифологизированный локус, в котором воплощена мистическая сущность и к которому герои «телесно» приобщаются; характерны размышления Сарториуса: «Что я один?! Стану как город Москва» [6, с. 95]. Речь идет о буквально понимаемом «всеединстве» (данный мотив актуален и в романе «Чевенгур», где коммунары сдвигают дома поближе друг к другу и Чепурный говорит: «Мы живем между собой без паузы» [8, с. 381]). Однако все попытки персонажей-мужчин окончательно «слиться» с Москвой терпят неудачу – сама героиня говорит: «...любовью соединиться нельзя, я столько раз соединялась, все равно – никак, только одно наслаждение какое-то...» [6, с. 52].

Среди платоновских произведений 1930-х гг. в контексте нашей темы выделяется рассказ «На заре туманной юности» (1938) – его заглавие тождественно названию рассказа (1892) философа В. Соловьева, причем между двумя произведениями немало мотивных переключек. Центральное событие рассказа Соловьева – встреча героя с воплощенной Вечной женственностью, которая представлена в образе героини по имени Julie, отличающейся крайней любвеобильностью. Ее рассуждения в духе евангельского афоризма «Бог есть любовь» вследствие их буквальности читаются как апология «свободной любви»: «...меня за что-то очень многие любят, а мне ужасно тяжело обижать и огорчать тех, кто меня любит. <...> Вообще я хотела бы всех любить и делать всем приятное. Но ведь это здесь совершенно невозможно. <...> ...я иногда думаю о будущей жизни, и мне представляется, что там <...> никто никому мешать не будет, и можно будет всех, всех любить, и никому это не будет обидно» [10, с. 147].

В одноименном платоновском рассказе тема всеобщей любви решена скорее в евангельском духе: героиня по имени Ольга – сирота, отвергнутая

миром, – изживает экзистенциальное одиночество, обретая «материнский» статус, «сродняется» со всеми живущими в мире. В финале героиня, рискуя жизнью, спасает поезд с красноармейцами; паровоз, который она ведет, раздавлен при столкновении: «Ольгу сжало в машине. Она почувствовала, как ей стало душно, как всю ее – без остатка, вместе с одеждой – вдавливает чужая сила в железное тело горячего котла» [6, с. 509]. Эпизод «инициации» метафорически имитирует сексуальный акт – при этом подчеркнута «бесплотность» Ольги, которая в 17 лет производит инфантильное («сестринское») впечатление: «Она была мала ростом и несильная в теле, и сама это знала» [6, с. 497]. Характерно, что после спасения Ольгой множества молодых мужчин героиню рассказа в финале именуют «матерью» – хотя командир красноармейцев удивляется ее молодости [6, с. 511].

В платоновских произведениях военного времени получает распространение трагический мотив «погибшей» Софии. Яркий пример – рассказ «Голубь и горленка» (1943), где голубь «человеческим голосом» плачет по убитой подруге [4, с. 211–212]. Традиционные христианские коннотации голубя и образ небесной «хозяйки» [4, с. 212] переводят ситуацию в метафорический план. Что четыре (включая голубя) героя рассказа – мужского пола; единственный «женский» персонаж – горленка – представлен как умерший. Показательно, что в ключевой сцене мальчик хлебным ножом разрезает голубя на мелкие части, пытаясь найти в нем «душу» [4, с. 213]. Рассказ написан о трагической судьбе вселенского женского начала, об исчезающей Душе мира.

Столь же символичен рассказ «Девушка Роза» (1943), в самом заглавии которого реализована идея сакральности героини (чей образ отчасти восходит к Розе Люксембург из «Чевенгура»). В финале она «заживо» уходит на небо, превращаясь в «свет» – взрыв мины изображен как «мгновенное сияние, свет гибели полудурки Розы» [4, с. 247]. До этого Роза уже пережила расстрел, но «воскресла»; поэтому палач «скорый Ганс» – фашист, о котором говорится, что он «долго жил в Советском Союзе», – делает ее «полудуркой» [4, с. 245]: потеряв память, Роза погружается в «третье» состояние между жизнью и смертью и принимается искать саму себя прежнюю. В итоге героине возвращена «цельность» – но уже не в земном мире. По существу, это тоже вариант мучений Мировой души.

Приведенные примеры подтверждают тезис о том, что «основной» женский образ у Платонова лежит в русле софийной традиции. Анализ платоновских произведений в данном аспекте позволяет расширить представление о связях творчества писателя с культурным контекстом рубежа XIX–XX вв.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бердяев Н. А. Смысла творчества / Н. А. Бердяев // Философия свободы / Н. А. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – С. 251–580.
2. Клинг О. Мифологема «Ewige Weiblichkeit» (Вечная Женственность) в гендерном дискурсе русских символистов и постсимволистов / О. Клинг // Пол. Гендер. Культура: Немецкие и русские исследования. – М. : РГГУ, 2009. – С. 438–452.
3. Платонов А. П. Дураки на периферии / А. П. Платонов. – М. : Время, 2011. – 720 с.
4. Платонов А. П. Смерти нет! / А. П. Платонов. – М. : Время, 2010. – 544 с.
5. Платонов А. П. Сочинения / А. П. Платонов. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. – Т. 1, кн. 2. – 512 с.

6. Платонов А. П. Счастливая Москва / А. П. Платонов. – М. : Время, 2010. – 624 с.
7. Платонов А. П. Усомнившийся Макар / А. П. Платонов. – М. : Время, 2009. – 656 с.
8. Платонов А. П. Чевенгур. Котлован / А. П. Платонов. – М. : Время, 2009. – 608 с.
9. Платонов А. П. Эфирный тракт / А. П. Платонов. – М. : Время, 2009. – 560 с.
10. Соловьев В. С. «Неподвижно лишь солнце любви...» / В. С. Соловьев. – М. : Московский рабочий, 1990. – 445 с.
11. Толстая-Сегал Е. Литературный материал в прозе Андрея Платонова / Е. Толстая-Сегал // Возьми на радость: To honour Jeanne van der Eng-Liedmeier. – Амстердам : Slavic Seminar, 1980. – С. 193–264.
12. Яблоков Е. А. Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX в. / Е. А. Яблоков. – СПб. : ООО «Дмитрий Буданин», 2014. – 776 с.

ЕВГЕНИЙ ЯБЛОКОВ

**ЖЕНСКИЙ ОБРАЗ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА
В АСПЕКТЕ СИМВОЛИЗМА**

В статье исследуется преемственная связь между основным женским типом в художественном мире А. П. Платонова и образом Софии – Вечной женственности; для символистской культуры софийные мотивы имели ключевое значение. Материалом анализа служит ряд произведений 1920–1940-х гг.: романы «Чевенгур» и «Счастливая Москва», повесть «Епифанские шлюзы», комедия «Дураки на периферии», рассказы «На заре туманной юности», «Голубь и горленка», «Девушка Роза». Ставя в своем творчестве глубокие философские проблемы, писатель развивает характерную для гендерного дискурса символистов антиномию «высокое – низкое». В соответствии с особенностями стиля Платонова, она воплощается в его произведениях 1920–1930-х гг. в причудливо парадоксальных, сюрреалистических фабульных ситуациях. В рассказах конца 1930-х – 1940-х гг. стиль писателя становится менее гротескным; при этом софийная составляющая в образах женских персонажей сохраняет важное значение.

Ключевые слова: художественный мир Платонова, система персонажей, женские образы, София.

YEVHENIY YABLOKOV

**THE FEMALE IMAGES IN ANDREY PLATONOV'S ARTISTIC WORLD
AND ITS SYMBOLISM**

The article deals with the interaction between main female characters in A. Platonov's artistic world and the image of Sofia as an eternal femininity. In symbolism the Sophia motives were considered to be the main ones.

The object of the analysis deals with the creative works of 1920–1940-ties such as the novel «Chevengur» and «Happy Moscow», stories «Epifan Locks», comedy «Fools on Periphery», short-stories «At the Sunrise of Cloudy Youth», «The Dove and Turtle», «The Girl Rosa». The writer discusses the philosophical issues and the gender discourse of symbolists of «high and low». According to the peculiarities of Platonov's style, the gender discourse is implemented with the means of paradoxical and surrealistic plot situations. In the short stories of 1930–1940-ties the style of the writer became less grotesque, at the same time the Sophian component in the female images became more obvious.

Key words: Platonov's artistic world, the system of characters, female images, Sophia.

Одержано 21.05.2015 р.