

Міністерство освіти і науки України  
Полтавський державний педагогічний університет  
імені В.Г.Короленка

Т.Кушнірова

**Еволюція мотивів у  
прозі Андрія Платонова**

Полтава – 2006

УДК 821.161.1 (092):82-3  
ББК 83.3 (2Рос=Рус)6  
К 96

**Кушнірова Т.В. Еволюція мотивів у прозі Андрія Платонова. – Полтава: ПДПУ, 2006. – 190 с.**

Рецензенти: доктор філологічних наук, професор Кеба О.В.  
доктор філологічних наук, професор Мацапура В.І.  
кандидат філологічних наук, доцент Конєва Т.М.

У книзі розглянуто провідні мотиви прози видатного російського письменника Андрія Платонова, простежено їх еволюцію, запропоновано типологію мотивів, визначено їх роль у розвитку сюжету і створенні характерів. Основну увагу приділено наскрізним мотивам, що притаманні творчості митця на різних етапах його шляху. Спадщина Андрія Платонова розглянута у контексті розвитку історії, філософської думки та літературного процесу його доби.

Для літературознавців, вчителів-словесників, студентів філологічних факультетів і всіх тих, хто має інтерес до літератури.

*Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г.Короленка (протокол № 2 від 3.10.2005 р.)*

ISBN 966-7653-13-0

© Кушнірова Т.В., 2006

## Зміст

ВІД АВТОРА .....	4
МОТИВ ТА ПРОБЛЕМИ ЙОГО ВИВЧЕННЯ .....	7
ПРОВІДНІ МОТИВИ ПРОЗИ А.ПЛАТОНОВА 1920-Х РОКІВ .....	32
МОТИВНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТРИЛОГІЇ А.ПЛАТОНОВА „ЧЕВЕНГУР”, „КОТЛОВАН”, „ЮВЕНИЛЬНОЕ МОРЕ” .....	75
ЕВОЛЮЦІЯ МОТИВІВ У ПРОЗІ АНДРІЯ ПЛАТОНОВА 1930-1940-Х РОКІВ .....	120
ПІСЛЯМОВА .....	173
БІБЛІОГРАФІЯ .....	181

## ВІД АВТОРА

Творчість Андрія Платонова (Андрій Платонович Климентов, 1899-1951) давно привертає увагу дослідників й справжніх поціновувачів літератури. Однак його шлях до широкого кола читачів був нелегким. За життя письменника внаслідок ідеологічних заборон більшість його творів не була надрукована або надрукована лише частково, у скороченому вигляді. Лише в середині 1960-х років почалося повернення спадщини митця до його співвітчизників. У цей час з'явилися й перші наукові розвідки, присвячені А. Платонову (Л. Шубін, Н. Малигіна, Н. Полтавцева, В. Світельський та ін.). Однак до остаточного повернення творів письменника на батьківщину ще було далеко. Його визначні твори спочатку з'явилися за кордоном. Роман „Чевенгур” опублікований 1972 року у Франції, 1978 року – в США. Повість „Котлован” (двомовне видання з передмовою Й. Бродського) вийшла 1973 року в США, „Ювенильное море” – 1976 року в Франції. Хоча в 1960-1970-х роках вчені (Л. Шубін, Н. Велика, С. Залигін, Н. Задонський та ін.) повернули ім'я А. Платонова до літературного процесу ХХ століття й були закладені засади платонознавства, етап всебічного й широкого дослідження спадщини митця ще був попереду.

Починаючи з кінця 1980-х років на батьківщині А.Платонова були зняті обмеження на публікацію його текстів. За цей час вийшли у світ майже всі твори письменника, надруковані його авторські варіанти, листи, щоденники, статті тощо. Це обумовило початок об'єктивного наукового вивчення творчості митця.

Феномен А.Платонова об'єднав дослідників його творчості з різних країн. Створено Міжнародне товариство платонознавців. Про А.Платонова написано десятки книг, дисертацій і сотні статей. Автори праць про митця – Н. Корнієнко, Н. Малигіна, Т. Лангерак, М. Кох, Т. Сейфрид, Е. Найман, О. Меєрсон, Г. Гюнтер, В. Чалмаєв, В. Васильєв, С.Семенова, О. Ніколенко, О. Кеба та ін. – добре відомі всім, хто цікавиться А. Платоновим. За останні десять років, що пройшли після перших міжнародних конференцій, присвячених А. Платонову в Москві,

Воронежі та Санкт-Петербурзі, відбулося близько десяти міжнародних зустрічей дослідників творчості письменника в Росії. Такі зустрічі проводилися не тільки з нагоди ювілейних дат. Понад десять років існує щорічний платоновський семінар у Пушкінському домі. За матеріалами чотирьох міжнародних конференцій в Інституті світової літератури (Москва) видано солідні томи збірника наукових праць „Країна філософів” Андрія Платонова” за редакцією Н.Корнієнко. У 2001 році в Оксфорді відбулася міжнародна наукова конференція, присвячена творчості А.Платонова. Таке розмаїття досліджень, наукових конференцій та інших заходів засвідчує інтерес до Андрія Платонова як до художника планетарного мислення і підтверджує світове значення його спадщини. Письменника хочуть знати й розуміти навіть ті, для кого російська мова не є рідною.

Утім, при такій увазі до феномену А.Платонова в останні роки все ж таки залишається факт „загадковості” художнього світу письменника. Сам автор не відносив себе ні до якого літературного напрямку, а стверджував, що він „особливий”. У літературній анкеті 1920 року на питання „Яким літературним напрямом співчуваєте чи до яких належите?”, він відповів: „Ніяким, маю свій власний” [191, с.43]. Сьогодні зрозуміло, що платоновські твори справді стоять ніби осторонь літератури його доби. І справа не тільки в гостро критичній спрямованості його творчості, а й у самотності філософії, особливостях художнього методу, жанрово-стильовому новаторстві, а також у тому особливому поетичному мовленні, що притаманні лише А. Платонову.

Увага платонознавців прикута до проблем символіки, стилю, мови, жанрової своєрідності творів митця. І все ж таки на сьогодні не всі аспекти спадщини А. Платонова розкриті належним чином. Це стосується передусім питання про мотивну організацію художньої прози Платонова. Літературознавці (В.Чалмаєв, Г.Гюнтер, В.Васильєв, С.Семенова, О.Ніколенко та ін.) порушували дану проблему, визначаючи окремі мотиви в деяких творах митця. Однак мотиви у творчості письменника досліджувалися досить фрагментарно й непослідовно, хоча

саме мотиви в художньому світі А. Платонова відіграють надзвичайно важливу роль.

Можна погодитися з думкою С. Семенової, яка цілком слушно зазначає: „В случае с Платоновым можно говорить об особом мотивном мышлении, ярко запечатленном в его творчестве” [182, с.57]. Про „мотивне мислення” письменника, про перехід мотивів від твору до твору та взаємоперехід мотивів писали й інші дослідники (Н.Малигіна, О.Кеба та ін.). Однак системного аналізу мотивів на матеріалі всієї спадщини Платонова ще не було здійснено у сучасному літературознавстві. А це надто важливо, оскільки в літературі ХХ століття, зокрема у творчості Платонова, значення категорії “мотив” збільшується, мотиви нерідко визначають всю структуру художнього тексту, охоплюють всі формально-змістові шари твору.

У художній прозі письменника простежується цілий комплекс мотивів, для яких характерним є повторюваність у багатьох творах. Функції мотивів у спадщині Платонова доволі різноманітні, вони потребують особливої уваги. Мотиви в художньому світі Платонова мають різний генезис і призначення. Проте типологія мотивів у спадщині Платонова до сьогодні не була об’єктом спеціального дослідження. Складність даної проблеми зумовлена тим, що у сучасному літературознавстві поняття „мотив” ще остаточно не визначено й викликає численні дискусії. Не претендуючи на остаточної істину, автори монографії пропонують нове бачення проблеми. Автори будуть вдячні за висловлені побажання та зауваження щодо наукової розвідки.

*кандидат філологічних наук Т.В. Кушнірова*

## МОТИВ ТА ПРОБЛЕМИ ЙОГО ВИВЧЕННЯ

Поняття „мотив” є одним із дискусійних у сучасному літературознавстві. Незважаючи на те, що воно давно використовується при аналізі художніх творів, це поняття розуміли по-різному протягом розвитку літератури. У зв'язку з цим є необхідність осмислити й уточнити його сутність, що має значення для розгляду конкретно-історичних літературних явищ, зокрема прози А.Платонова, яка становить об'єкт наукового дослідження.

Термін „мотив” вживається не тільки в літературознавстві, а й у музиці, філософії, психології, логіці. Власне в літературу це поняття прийшло з музичної культури. Вперше воно було визначено в „Музичному словнику” С. де Броссара (1703) як мелодія, наспів, що витворює характерну частину музичної теми. У літературний обіг поняття „мотив” увів Й.В.Гете („Роки вчення Вільгельма Мейстера” – 1796, „Про епічну і драматичну поезію” – 1797) [196, с.168]. Однак як категорія мотив вивчався набагато раніше, хоча сам термін ще не з'явився.

Історія вивчення мотиву сягає часів античності. Визначаючи сутність трагедії, Аристотель у своїй „Поетиці” називає основним її складником міф, згодом у латинському перекладі праці з'являється слово „фабула”, тобто йдеться про неподільну смислову одиницю, яка складає основу сюжету. Грецький еквівалент латинського *motivus* – *kinetikos* використовувався у середньовічній філософії для позначення „приводу”, „рушійної сили” якоїсь дії. У XVII столітті представники класицизму Н. Буало і П. Корнель ввели поняття „сюжет”, що поклало початок й виокремленню мотиву, оскільки мандрівні сюжети є виявом мотивів у літературі [196, с.165]. У XVIII столітті поняттям „мотив” по суті оперував Г.Е.Лессінг, зіставляючи французьку та англійську драму. Брати Я. і В. Грімм у роботі „Німецька міфологія” (1835) зібрали каталог сюжетних мотивів, тобто повторювальних тематичних „вузлів”, встановлюючи для усної народної творчості різних народів єдиний праміф. Варіанти фольклорних мотивів

аналізували Л. Улланд, К. Мюлленгоф у своїх дослідженнях німецької народної творчості [92, с.347].

У різні часи мотив визначали по-різному. Так, В. Шерер та його послідовники кваліфікували мотив як найменшу одиницю матеріальної структури твору. В. Дільтей визначав мотив як психологічну подію, що слугувала імпульсом для художнього феномену. О. Вальцель та Ф. Гундольф розглядали мотив як матеріальне вираження проблеми твору. В.Кайзер розумів мотив як постійно повторювану у художньому творі ситуацію. З. Фрейд пов'язував поняття „мотив” з підсвідомою настановою душі, яка реалізується в сюжетній долі літературного героя [92, 196].

Як літературознавча категорія поняття „мотив” починає глибоко розроблятися на початку ХХ століття. Уперше теоретично обґрунтував і визначив цей термін російський літературознавець О.М. Веселовський у своїй праці „Поэтика сюжетов” (1897-1906). Виділяючи основні, на його думку, елементи міфології та казки, дослідник говорить про мотив як про найпростішу неподільну одиницю сюжету, зводячи мотив до схематичної формули, що постійно повторюється й береться за основу міфу чи казки. „Схематизмом” О.М. Веселовський вважає узагальненість, типовість ситуацій, образів та прийомів. „Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности” [29, с.302]. Автор „Поэтики сюжетов” зазначав, що „мотив вырастает в сюжет”, це дозволило йому називати мотивом „зерно сюжета”. Він уважав, що мотив – це теж сюжет, тільки більш вузький, однолінійний. На прикладі міфів та казок О.М. Веселовський виділив найпростіші сюжети: викрадення сонця, переслідування красуні відьмою тощо. „Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения” [29, с.305], – пише дослідник. З іншого боку, О.М. Веселовський говорить про сюжет як про „комплекс мотивів”, що дає підстави вбачати в мотиві „элемент, составную часть сюжета”. Теоретик літератури вважає, що сюжет – це



поєднання кількох мотивів, які можуть видозмінюватися, трансформуватися один в один. Найпростіші мотиви, як зазначає дослідник, могли виникнути у свідомості первісних людей на підставі їх давніх уявлень та умов життя. Якщо простежити еволюцію елементарних мотивів, то можна, як пише О.М. Веселовський, побачити їх розвиток і трансформацію у більш складні, розгалужені композиції. А поєднання двох чи більше мотивів, на думку О.М. Веселовського, вже є актом творчості.

З положеннями О.М. Веселовського про первинність мотиву стосовно сюжету та про неподільність мотиву не погоджувалися інші теоретики літератури (В. Шкловський, В. Пропп та ін.). Зокрема, В.Я.Пропп у своїй роботі „Исторические корни волшебной сказки” говорить про принципи побудови сюжетів у цьому фольклорному жанрі, про певний набір сюжетних схем, які мандрують від однієї казки до іншої. Він виділяє і класифікує сюжетні схеми (сюжети-архетипи), які можуть окремо варіюватися [165].

Поняття „мотив” недостатньо теоретично обґрунтоване, тому термін вживається у різних значеннях. Так, Б.В. Томашевський пов’язує поняття „мотив” з фабулою, визначаючи останню як „совокупность мотивов в их логической причинно-следственной связи” [202, с.71]. Крім того, Б. Томашевський співвідносить мотив із темою твору, зазначаючи, що „темы... мелких частей” твору називаються мотивами, „которые уже нельзя более дробить” [202, с.71]. Про єдність понять „тема” і „мотив” писали Ю.М.Лотман та інші дослідники літератури. Б. Гаспаров зазначає: „В роли мотива в произведении может выступать любой феномен, любое смысловое „пятно” – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами („персонажами” или „событиями”), здесь не существует заданного „алфавита” – он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру” [36, с.30-31].

Б.М. Путілов у працях „Мотив как сюжетобразующий элемент”, „Героический эпос и действительность”, „Веселовский и проблемы фольклорного мотива” зробив спробу узагальнити трактування даного поняття й запропонував власну класифікацію мотивів. Як і його попередники, дослідник пов’язує мотив з темою та ідеєю твору, стверджуючи, що мотиви – це „устойчивые семантические единицы”, які характеризуються „повышенной, можно сказать, исключительной степенью семиотичности, каждый мотив обладает устойчивым набором значений” [167, с.82]. Б.М.Путілов уважає, що мотив так чи інакше функціонує у творі, маючи певне смислове навантаження і може виявлятися в різних формах. Це може бути і слово, і словосполучення, і заголовок, і епіграф тощо. Головне призначення мотиву, на його думку, – бути реалізованим у творі, нести смислове навантаження, пробуджувати уяву читача.

Оскільки мотив, на думку Б.М.Путілова, виявляється на різних рівнях, він виконує принаймні три постійні функції: конструктивну, динамічну та семантичну. Як вважає дослідник, мотив виступає як організований момент сюжетного руху і несе свої значення, від яких залежить рух сюжету. Надзвичайно важливою, за його словами, є також продукуюча функція мотиву, яка зумовлена здатністю мотиву до трансформацій. Структурна неоднорідність мотивів спонукала Б.М.Путілова розробити таку класифікацію мотивів:

- мотив-ситуація (має переважно експозиційний характер, виконуючи роль введення героїв в оповідь; разом з тим сюжетне значення мотивів-ситуацій ширше: вони складають той просторово-часовий континуум і задають ті стосунки між персонажами, в межах яких виявляється основна сюжетна колізія);

- мотив-мовлення (виступає у вигляді монологу, діалогу, репліки, листа тощо; характеризується меншою порівняно з іншими мотивами самостійністю: може бути статичним, якщо пов’язаний з мотивом-ситуацією, та динамічним, якщо пов’язаний з мотивом-дією, що становить третій тип);

- мотив-дія (сюжетні одиниці, що фіксують динамічні відрізки сюжету, пов'язані з просторовими та значущими часовими переміщеннями персонажів, з їх активністю, тобто моменти безпосередньо дієві: для позначення їх може також використовуватись назва „мотиви-епізоди”);

- мотив-опис (пейзаж, інтер'єр тощо);

- мотив-характеристика (два останні типи мотивів не виконують власне сюжетоутворюючих функцій, але безперечною є їх змістовна роль).

Класифікацією мотивів займався і Р. Петч. Відповідно до композиційної побудови твору він поділив мотиви на кілька груп: основні, рамкові, побічні. У літературознавстві існують й інші типології мотивів, хоча деякі дослідники заперечують взагалі виокремлення певних типів мотивів, вважаючи, як, наприклад, Б.М.Гаспаров, що значення мотиву „вырастает каждый раз заново, в процессе самого анализа” в залежності від того, до якого контексту звертається дослідник [36, с.301]. Такий мотив, на його думку, фіксується як основна одиниця аналізу, який „принципиально отказывается от понятия фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста” [36, с.301].

Сучасний дослідник І.В.Силантьєв у роботі „Поэтика мотива” (2004) [186] розглядає мотив у співвідношенні з категоріями наративу, події та дії, фабули і сюжету, хронотопу і теми, героя і персонажа. Літературознавець доходить висновку, що мотив являє собою „эстетически значимую повествовательную единицу, интертекстуальную в своем функционировании, инвариантную в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантную в своих событийных реализациях, соотносящую в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками” [186, с.263]. Автор розробив власні підходи до аналітичного опису мотиву і здійснив аналіз мотивів у прозі О.С.Пушкіна.

Як бачимо, у сучасному літературознавстві межі поняття „мотив” чітко не окреслені, що знайшло відбиток у літературознавчих словниках та довідниках. Так, у

„Литературном энциклопедическом словаре” (1987) мотив визначається як „устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста; мотив может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя (например, определенного цикла), так и в контексте всего его творчества, а также какого-либо литературного направления или литературы целой эпохи” [96, с.230]. Визначення мотиву як формально-змістовного компоненту є досить неконкретним, власне формально-змістовними компонентами можуть бути названі й інші одиниці літературного твору (наприклад, сюжет, образ тощо).

У „Лексиконі загального та порівняльного літературознавства” (2001) мотив кваліфікується як „відносно стійкий формально-змістовний складник художнього твору” [92, с.347]. Автор статті про мотив в „Лексиконі” О.Бойченко подає ґрунтовну історію даного поняття й слушно відзначає, що „незмінним, однак, залишається розуміння мотиву в історичній поетиці як формули, в якій образно закріпились типові ситуації, дії, характери тощо; на відміну від історично-типологічних досліджень, в роботах суто теоретичного характеру термін мотив може вживатися для позначення „темы неразложимой единицы текста” (Б.Томашевський)” [92, с.348].

У „Літературознавчому словнику-довіднику” (1997) поняття „мотив” визначається передусім стосовно лірики: „Мотив (фр. *motif*, від лат. *moveo* – рухаю) – у літературознавстві тема ліричного твору або неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула (сюжет): мотив відданості вітчизні, жертвності, зради коханого тощо. Мотиви рухають вчинками персонажів, збуджують їх переживання і роздуми, особливо тонко динамізують внутрішній стан ліричного суб’єкта. Тому в аналізі лірики терміни „тема” і „мотив” часто перехрещуються. Тоді з’являються відтінки мотиву (лейтмотив – провідний мотив, надмотив)” [99, с.481]. У цьому визначенні поза увагою лишилися епос і драма, але й у них можуть виявлятися різноманітні мотиви.

У деяких сучасних виданнях з теорії літератури поняття „мотив” взагалі не розглядається, наприклад, у „Теорії літератури” за ред. О. Галича (2001).

Отже, що ж таке мотив у сучасному розумінні? Не претендуючи на остаточну істину, спробуємо на підставі досягнень літературознавства уточнити визначення мотиву. При цьому зауважимо, що хоча більшість літературознавчих понять є умовними і тому вичерпності у будь-якому визначенні бути не може, все ж таки умовність поняття не заперечує його дослідження.

На нашу думку, мотив у літературі – це формально-змістова одиниця твору (або творів), що є складником фабули і рушієм сюжету, засобом розкриття художнього образу і втілення ідейно-естетичного задуму митця.

Як семантична одиниця мотив тісно пов’язаний із темою літературного твору. Проте тема – більш широке поняття, а мотив фактично є її реалізацією через певні смислові складові. Наприклад, тема відчуження особистості, поширена в літературі романтизму, може реалізовуватися через мотиви самотності, мандрівки героя, його незадоволення світом, втечі тощо. При змістовій співзвучності не можна повністю ототожнювати тему й мотив. На відміну від теми, що завжди є узагальненим вираженням змісту, мотив має певну конкретну оболонку (словесну, характерологічну або ситуативну визначеність, текстову оформленість; це може бути якесь слово, деталь, явище, образ тощо), про яку автор час від часу нагадує.

Вважаємо, що „неподільність” не є визначальною ознакою мотиву. У цьому смислі мав рацію В. Пропп, котрий у праці „Морфологія сказки” [165], заперечуючи О.М. Веселовському, довів, що, наприклад, мотив „змії викрадає дочку царя” розкладається „на чотири елементи, з яких кожен окремо може варіюватися”. Замість „неподільності” доречніше, на наш погляд, говорити про сталість мотиву у літературному творі, циклі, творчості письменника, літературі напряму, течії, доби. Сталість мотиву передбачає неодноразове його використання. Взагалі мотив – активний, повторюваний формально-смисловий компонент художнього полотна. У залежності від ступеня повторюваності мотивів у літературі виділяють лейтмотиви.

Якщо якийсь мотив часто повторюється у творі (або у групі творів), пронизує весь твір або творчість митця, його називають лейтмотивом. Різниця між мотивом і лейтмотивом не завжди помітна, адже все залежить лише від частоти повторюваності, тому при аналізі одних і тих самих семантичних складових творів дослідники використовують різні терміни – і мотив, і лейтмотив. При виокремленні мотиву чи лейтмотиву велике значення має читацьке сприйняття твору, яке також слід враховувати при аналізі мотивів.

Для кожної доби, напряду й течії характерні певні комплекси мотивів. Наприклад, в античній літературі були поширені міфологічні мотиви (вплив богів на долю героїв, історія Троянської війни тощо), анакреонтічні мотиви (культ радощів життя, дружба й кохання) та ін. У середньовічній літературі розроблялися мотиви Божественного провидіння, фатуму, кохання до Прекрасної Дами, морального випробування героя тощо. У добу Відродження в літературу широко входять гуманістичні мотиви. (Ф. Рабле, Дж. Боккаччо, В. Шекспір, М. Сервантес де Сааведра та ін.). Класицизм актуалізував античні мотиви, однак надав їм нового змісту, пов'язаного з утвердженням ідеалів розуму, обов'язку, громадського служіння, державних інтересів (П. Корнель, Ж. Расін та ін.). Типовими бароковими мотивами стали залежність героя від долі, боротьба Бога й Диявола в душі людини та світі, пошук духовного змісту буття тощо (П. Кальдерон, Ф. Кеведо, Л. Гонгора та ін.). У творах XVIII століття поширюються просвітницькі мотиви, пов'язані з новим розумінням розуму та людської природи, вірою у людські сили в перетворенні світу (Д. Дефо, Дж. Свіфт, Г. Філдінг, Вольтер, Д. Дідро та ін.). У романтизмі актуалізуються передусім мотиви духовного гатунку, які допомагають відтворити складний внутрішній стан людини тієї доби. Традиційними для реалістичної літератури XIX століття були соціально-історичні мотиви: вплив середовища на людину, влада грошей та ін. Особливого значення мотиви, пов'язані із внутрішнім життям людини, набувають й у літературі модернізму, оскільки модернізм генетично пов'язаний із романтизмом. У творчості М. Пруста, Ф. Кафки,

Дж. Джойса та ін. розробляються такі мотиви, як відчуження особистості, життя як комплекс відчуттів і вражень, втеча у світ підсвідомого, творення уявного світу на протигагу реальності тощо. Поетика постмодернізму ґрунтується на мотивах абсурдності світу й людського буття, втрати сенсу існування, маргінальності, безпритульності особистості та ін.

У порівнянні з темою, що є відносно постійною, мотив здатен видозмінюватись, трансформуватись, поєднуватись з іншими. Така надзвичайна гнучкість мотиву, його здатність до різноманітних модифікацій дає можливість авторові динамізувати сюжет, підкреслювати ті чи інші смисли твору, відзначати грані характерів персонажів, показувати їх еволюцію тощо.

Як же співвідноситься мотив із фабулою та сюжетом? У сучасному літературознавстві не тільки поняття „мотив”, але й „фабула” та „сюжет” є дискусійними. Тож для з’ясування їх взаємозв’язку потрібно передусім визначитися, що ж таке фабула і сюжет. Ми дотримуємося усталеної точки зору, згідно з якою фабула (лат. *fabula* – байка, розповідь, переказ, казка, історія) – це основні події, що зображуються у творі. Фабулу ще називають подієвою основою змісту твору, бо основна одиниця фабули – подія. Фабула складається з подій, узятих письменником з реального життя, історії людства, міфології, інших творів мистецтва тощо. Для фабули характерні такі ознаки: конкретність перебігу подій; послідовність їх викладу (події у тексті можуть змальовуватися не так, як вони відбуваються у житті); причинно-наслідкові зв’язки між подіями; мотивування розповіді – як спогад, лист, щоденник, твір у творі тощо; присутність суб’єкту розповіді – від першої чи третьої особи, від автора, від оповідача-персонажа. Фабульний час завжди підкоряється хронології, він збігається з календарним, не ущільнюється і не розтягується, інформацію про нього читач сприймає логічно, в конкретності протікання. Це час прямолінійний і незворотний [99, с.704-705].

Фабула – один із невід’ємних чинників сюжету, його ядро, що визначає межі руху сюжету в часі й просторі, проте фабула не тотожна сюжетові (втім, щодо цього є й інші

думки, як і стосовно багатьох питань теорії літератури). Фабула – це те, про що переповідається у творі, а переповідатися події можуть по-різному. Наприклад, одні й ті самі події можуть бути основою зовсім різних сюжетів, різних художніх світів. Фабула створює основу для сприймання сюжету, вона тільки розповідає про події, а не зображує і не показує їх, останнє реалізується у сюжеті [92, с.586].

Сюжет (фр. *suget* – тема, предмет) ми розуміємо як художньо осмислену подію або систему подій у творі, порядок викладу подій, спосіб естетичного освоєння, організації подій у художньому творі, тобто це художня трансформація фабули. Сюжет визначає рух характерів у художньому часі й просторі, розгортання дії, динаміку художнього конфлікту. Сюжет може ґрунтуватися на різних принципах зображення подій, тому розрізняють сюжети хронікальні (що забезпечують хронологічну послідовність подій), концентричні (в основі яких лежить єдність конфлікту) та ін., що нерідко суміщаються в межах одного твору [92, с.555; 37, с.165-166].

Деякі дослідники (наприклад, О.Білецький та ін.) виділяють зовнішній сюжет (формування, розкриття характеру безпосередньо через його участь і самовиявлення у дії) і внутрішній сюжет (розвиток і виявлення характеру опосередковано, через зміни в психіці героя). Зовнішній сюжет охоплює події з довколишнього життя героїв, а внутрішній – події життя внутрішнього, психологічні колізії. Відповідно до роду і жанру літератури переважають ті чи інші сюжети (наприклад, у ліриці домінують внутрішні сюжети, у драмі та епосі – зовнішні, хоча нерідко вони поєднуються) [99, с.666-667]. Характерні для фольклору, міфології, літератури сюжети називають традиційними (або вічними) сюжетами.

Таке розуміння фабули та сюжету дає можливість повному співвіднести з ними поняття „мотив”. На нашу думку, мотив може розглядатися як на рівні фабули, так і на рівні сюжету. Фабульний мотив – це одна із подієвих одиниць фабули, складник фабули. Це мотив взагалі, який розглядається поза його художньою реалізацією. А сюжетний мотив – це художня трансформація автором



фабульного мотиву, спосіб його естетичного освоєння у творі. При аналізі сюжетних мотивів необхідно враховувати і творчу манеру митця, і особливості його світосприйняття, і засоби художньої виразності тощо. Наприклад, фабульним ядром повісті А. Платонова „Джан” є мотив виходу, що походить зі Старого Заповіту. У сюжеті твору цей біблійний мотив реалізується через показ мандрівки героя, котрий належить вже не біблійному часу, його стосунки з людьми, духовні випробування. А. Платонов, використовуючи відомий старозавітний мотив, переносить його на реалії сучасності, наповнює новим змістом, не позбавленим символізацією.

Як бачимо, мали рацію ті дослідники, які відносили мотив до фабули й називали мотив складником фабули чи ядром сюжету, що також є фабулою (наприклад, Б.Томашевський та ін.), і ті, які відносили мотив до сюжету (наприклад, О.Веселовський та ін.). Між цими поглядами, на наше переконання, немає нездоланного протиріччя, оскільки мотив може розглядатися як на рівні фабули (як складова системи подій), так і на рівні сюжету (як художня організація подій у творі).

Таким чином, при аналізі творчості письменника варто розглядати саме сюжетні мотиви, тобто ті мотиви, що є художньою реалізацією фабульної основи твору. Розгляд сюжетних мотивів дає можливість зрозуміти особливості художнього світу митця, самобутність його творчого методу, місце в історії літератури тощо. Однак при вивченні сюжетних мотивів, безперечно, варто враховувати й мотиви фабульні, що разом з іншими подіями є основою твору.

Мотив у художньому творі є не тільки складником сюжету, а і його рушієм. Дослідники майже одностайні в тому, що мотив динамізує сюжет, впливає на розвиток подій, визначає сюжетні колізії. Мотив виступає організованим моментом сюжетного руху і має певні значення, від яких залежить рух сюжету. Тому, на нашу думку, Б.Путілов цілком слушно визначає динамічну функцію мотиву, який зумовлює сюжет твору.

Разом з тим мотив організує не тільки сюжет, а й усю структуру художнього твору, поряд з іншими компонентами бере участь у створенні художнього світу. Тому,

безперечно, можна стверджувати про структуротвірну функцію мотивів. Говорячи про участь мотиву в організації художньої структури твору, не можна обійти увагою його роль у створенні образів. Як правило, у художньому творі художній образ розкривається через мотиви, які обумовлюють вчинки та духовні колізії персонажа. Мотив дозволяє показати авторові внутрішній світ героя, його стосунки з іншими героями, ставлення до світу тощо. Таким чином, крім уже визначених функцій, мотив виконує і імагогічну функцію, він суттєво впливає на створення художнього образу і є одним із засобів його розкриття. Наявність тих чи інших мотивів впливає і на жанрову організацію твору. Наприклад, для жанру утопії характерні мотиви мандрівки, пошуку щасливої землі, а для антиутопії – мотив зіткнення героя із системою насильства. Мотив абсурдності світоустрою, характерний для драми абсурду, визначає особливості цього жанру. Отже, мотив може виконувати й жанротвірну роль.

При цьому варто враховувати дискусійність самого поняття “жанр” у літературознавстві. Однак у літературознавстві визначилися плідні підходи щодо жанру, які, на нашу думку, мають суттєве значення й для розуміння категорії “мотив”. М.Бахтін зазначав, що жанрова форма нерозривно пов’язана з тематикою твору і рисами світосприйняття авторів. “В жанрах... на протязенні веков их жизни накаплиются формы видения и осмысления определенных сторон мира”, – писав він [10, с. 332]. Бахтін розмежовував формальний (структурний) і власне змістовий аспекти жанру, між якими, безперечно, існує тісний зв’язок. Дослідник підкреслював поєднання тематики твору з художніми принципами опанування існування людини у довкіллі.

Вже давно дослідники використовують й поняття “жанровий зміст”, уперше введене в 1940-х роках Г.Поспеловим у праці “Проблемы исторического развития литературы”. Поняття “жанровий зміст” Г.Поспелов розумів як типологічний, історично повторюваний аспект проблематики (чи тематики) творів. Він також відзначив зв’язок між жанровим змістом і стилем, зауваживши, що жанровий зміст – один із стилетворчих факторів твору. З

того часу поняття “жанровий зміст” розуміли по-різному: і як “точку зору на світ” (Г.Гачев), і як “формулу світу” (Н.Лейдерман), і як систему прийняття чи неприйняття світу (К.Берк) тощо. Однак при всьому розмаїтті поглядів дослідники одностайні в тому, що на сутність жанрового змісту впливають тематика й проблематика твору, концепція світосприймання автора, система образів твору, сюжетно-композиційні особливості та інші чинники. Отже, мотиви беруть безпосередню участь у формуванні жанрового змісту твору, знаходячи своє формальне вираження у тексті.

Дослідники давно відзначають тісний зв'язок між категоріями “жанр” і “стиль”, хоча й щодо стилю (як і щодо жанру) немає єдності в літературознавстві. Зараз все більше стиль розуміється у широкому значенні, що не зводиться лише до мовних засобів, а включає і надмовні елементи – теми, образи, композицію твору. У цьому смислі мотив як формально-змістова одиниця твору (чи творів), безперечно, бере участь у формуванні стилю. М. Гіршман неодноразово писав про те, що стиль виявляє діалектику змісту та форми, загального та індивідуального [38, с.39]. Мотив, на нашу думку, реалізує цю діалектику у творі. Якщо ж прийняти думку О.М.Соколова про те, що стиль – це художня закономірність, обумовлена системою об'єктивних стилетворчих факторів, або як вираження індивідуальності художника [189, с. 209], то мотивна організація є однією з визначальних рис стилю художника. Важливою є й міркування Д.Наливайка про стиль: “До сутності поняття стилю належить питання про художню закономірність у відборі й поєднанні елементів твору, що породжують єдність, котра сприймається як необхідність, як втілення внутрішнього художнього закону” [120, с.7]. “Стиль – це не сама форма, не “синтез форм”, а формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, всю своєрідність “художньої мови” творів, котра, як відомо, не зводиться до мовно-стилістичних засобів, а включає й “надмовні” елементи”, – зазначає Д.Наливайко [120, с.8]. Комплекс мотивів твору (чи творів), на наш погляд, можна розглядати як певну художню закономірність, як

внутрішній закон художньої творчості, що формує стиль митця.

Мотив є важливою складовою морфології стилю. Теоретичні питання морфології стилю ґрунтовно розроблені в праці П.Сакуліна “Теория литературных стилей” (1928) [173, с.133]. Серед морфологічних ознак стилю він виділяє такі: тематика (основні теми й мотиви), ейдологія (образна система), жанри та їх особливості (риси жанру відповідно до стилю), семантика і композиція поетичного мовлення (словесні прикмети стилю). Як бачимо, категорія “мотив” може розглядатися на різних рівнях морфології стилю.

О.Соколов у праці “Теория стиля” розрізняє “носії стилю”, якими є компоненти форми (сюжет, композиція, система образів, жанрові форми, ритм, мовні засоби і т.д.) і “стилетворчі фактори”, якими охоплюється змістовий рівень твору (тема, проблематика, ідеї, образи в їхньому змістовому плані). З цього погляду, мотив, як ми вважаємо, є тією категорією, що забезпечує зв'язок між стилетворчими факторами й носіями стилю, оскільки він має як змістове наповнення (пов'язаний із темою, образами), так і формальне вираження в сюжеті, жанрі, мові тощо.

Аналіз стилю митця передбачає не тільки виокремлення певних компонентів стилю, але й встановлення зв'язків між ними. У цьому плані дослідження мотивів може виконати важливу роль, адже мотив не є ізольованим, він пов'язаний з іншими мотивами, а також з іншими складниками художнього тексту. Отже, системний аналіз мотивів, тобто виокремлення мотивів та встановлення взаємозв'язків між ними дає можливість простежити закономірності стилю митця, співвіднести індивідуальний стиль із загальними стилями епохи, напряму, течії.

Як показав аналіз наукової літератури, питання про типологію мотивів є надзвичайно складним і дискусійним. І все ж таки, не претендуючи на вичерпність класифікації, спробуємо визначити основні типи мотивів у літературі. На нашу думку, за походженням мотиви бувають міфологічними, фольклорними, літературними та ін. За семантикою можна виокремити мотиви філософські, соціально-історичні, екзистенціальні тощо. Відповідно до засобів втілення у художньому творі мотиви можна

поділити на мотиви-ситуації, мотиви-характеристики, мотиви-дії, мотиви-образи, мотиви-символи, мотиви-мовлення (монолог, діалог, репліка тощо), музичні мотиви (назва або фраза музичного твору, згадувана мелодія тощо), колористичні мотиви (певні кольори, за якими закріплюються мотивні значення) та ін. За традицією мотиви можуть бути традиційними (тобто повторювальними у різні часи й у творчості різних митців, інакше кажучи – „вічними”, як і „вічні” сюжети) і нетрадиційними (притаманними творчості тільки одного автора або навіть одному твору). За ступенем повторюваності мотивів дослідники виділяють власне мотиви і лейтмотиви. За певними напрямками й течіями закріпилися усталені комплекси мотивів, що дозволяє говорити про мотиви барокові, класицистичні, романтичні, символістські, акмеїстичні тощо. Звісно, що подана типологія мотивів є доволі умовною. Вона не охоплює в повній мірі все розмаїття мотивів у літературі, до того ж немає чітких меж між різновидами мотивів, оскільки вони можуть накладатись, трансформуватись, видозмінюватись, перехрещуватись. І все ж зазначені принципи типологізації мотивів дають напрямки для аналізу конкретних літературних явищ.

Різновиди та функції мотивів багато в чому залежать від роду та жанру літератури, а також від приналежності твору до того чи іншого напрямку чи течії. Так, для епічних та драматичних жанрів, більше насичених дією, характерні мотиви-дії, мотиви-ситуації, мотиви-характеристики тощо. Для лірики значущими є мотиви-символи, мотиви-образи, музичні мотиви, колористичні мотиви, мотиви-мовлення та ін. Особливої актуальності в реалізмі набувають соціально-історичні мотиви, у романтизмі – міфологічні та фольклорні, у модернізмі – філософські, екзистенціальні тощо.

Слід зазначити, що для творчості кожного письменника характерне своє коло мотивів. Комплекс мотивів та художні засоби їх втілення визначають самобутність митця, особливості його художнього світу, своєрідність творчого методу. Тому надзвичайно важливим є дослідження мотивів у спадщині окремих письменників. Мотивний аналіз художньої прози А.Платонова дозволить з'ясувати чимало

дискусійних питань його творчості, розкрити неповторність його мистецької індивідуальності.

Не лише літературознавці розглядають доробок А.Платонова, але й лінгвісти, філософи, психологи, культурологи. Літературознавці вважають його видатним художником, майстром слова, філософи – визначним філософом перехідної доби, психологи – тонким знавцем особистості, людського єства. Дослідники виділяють три основні етапи в історії вивчення творчості митця: критика за життя письменника (1922-1951), критика і літературознавство періоду „половинчатого дозволу” і включення частини його творчого доробку в літературний контекст доби (друга половина 1950-х – середина 1980-х років), етап наукового вивчення спадщини митця у повному обсязі (з середини 1980-х – до цього часу).

У монографії головна увага приділяється саме тим працям, у яких аналізуються мотиви творчості А.Платонова. Цікавим дослідженням у висвітленні даної проблеми є книга С.Семенової „Преодоление трагедии: „Вечные вопросы” в литературе” (1989), де мова йде про філософію Андрія Платонова. Авторка вважає, що світ Платонова наскрізь просякнутий взаємопов'язаними між собою мотивами. С.Семенова стверджує, що „идея жизни” у творчості письменника походить від „Философии общего дела” М.Ф.Федорова і що мотиви смерті, воскресіння та розкопаної могили, які неодноразово виникають у творах Платонова, також зумовлені філософією цього мислителя. Філософські мотиви, а саме мотив могили, „не является привилегией творческого воображения Платонова и тем более не может быть истолкован как его личный психический сдвиг” [179, с.218].

Ще в 1969 році Д.Я.Таран у роботі „Ранняя проза Андрія Платонова” при аналізі творів письменника помітила змістові константи, що слугують у Платонова реалізації певної мети: „Гострою постановкою етичних проблем пояснюється і посилена увага до сирітства, старості, материнства, жебрацтва; відповідні образи і мотиви найчастіше грали роль умовних символів, своєрідної проби на ставлення до добра і зла” [192, с.51].

Значний внесок у розвиток платонознавства зробив В.Васильєв, який у книзі „Андрей Платонова: Очерк жизни и творчества” (1990) [23] відзначає, що схильність Платонова до песимізму у творчості пов’язана не тільки із суб’єктивним складом його психіки, але й об’єктивними, цілком реальними умовами. Трагічність платоновського світосприйняття зумовлена сильними історичними потрясіннями: перша світова війна, революція, громадянська війна, колективізація на селі. Дитинства як такого у Платонова не було: від голоду помирили його менші брати й сестри, а він ще підлітком пізнав непосильну працю, брав участь у громадянській війні і в будівництві нового села. Всі ці життєві „університети” наклали певний відбиток на творчість письменника. В.Васильєв неодноразово писав про мандри героїв у творах Платонова, що мають реальне підґрунтя у долі самого письменника. Отже, мова йде про мандри як наскрізний мотив у творчості Платонова.

О.М.Ніколенко у монографії „От утопии к антиутопии. О творчестве А.Платонова и М.Булгакова” (1994) [124] розглядає доробок А.Платонова в контексті тих соціально-історичних процесів, що відбувалися в Росії 1920-1930-х років. Говорячи про синтез елементів утопії та антиутопії у творчості митця, авторка аналізує соціально-моральну проблематику, художні засоби змалювання дійсності й людини у текстах Платонова. Дослідниця аналізує мотив могили, мотив смерті, мотив пошуку сенсу життя, мотив дороги. О.М.Ніколенко стверджує, що мотив дороги – це сюжетоутворюючий компонент роману „Чевенгур”.

Л.Карасев виокремлює міфологічні „константи”, які співвідносяться з провідними мотивами творчості письменника. Це дозволило досліднику з’ясувати функції таких основних елементів міфопоетики Платонова, як „пустота”, „вода”, „сон”, „смерть” та ін. Але ще до появи статей Л.Карасева значний внесок у розробку цієї проблеми зробив американський літературознавець Е.Найман у роботі „Мифологические темы в Андрея Платонова” (1987), котрий стверджував, що образ-символ Прометея і пов’язані з ним мотиви вогню, світла, а також образ Геєни (пекло), які реалізуються в мотивах „низу”, є центральними для

творчості А.Платонова. Він відзначає, що, незважаючи на розірваність сюжету, введення нових персонажів, Платонов так чи інакше постійно звертається до цих символічних мотивів [250, с.190-191].

А.Жолковський у роботі „Фро”: пять прочтений” (1989) [50] зробив спробу зіставити сюжет оповідання „Фро” з рядом архетипних моделей: від міфологічного першоджерела образу головної героїні Психеї до „Душечки” Чехова, жіночих образів Олександра Гріна та ін. Дослідник доходить висновку, що введення цих мотивів сприяє утвердженню головного принципу побудови платоновського тексту: від долі героя – до онтологічної долі світу.

Філософську узагальненість і символічну багатозначність наскрізних платоновських мотивів і образів, прагнення письменника віднайти універсальні формули буття та окреслити певні закони існування відзначали О.Толстая-Сегал [198-201], В.Ристер [169], А.і Г.Якушеви [242], Н.Малигіна [106-111]. Остання зокрема у докторській дисертації „Художественный мир Андрея Платонова в контексте литературного процесса 1920-1930-х годов” (1992) вивчає творчість Платонова як розгалужену „систему взаимосвязанных, „перетекающих” друг в друга образов-символов” і вважає, що в усвідомленні художнього світу письменника важливу роль відіграють образи-символи і лейтмотиви його творчості. Дослідниця виокремлює такі символічні образи у Платонова: герой – „спаситель человечества”; жінка – „душа мира”, втілення ідеалу краси і життєтворчості; будинок – „сад” – затишна будівля для людства; дорога – „странствие” – шлях до прозріння; музика – „мотив будущего” і.т.д. Н.Малигіна відзначає, що „група синонимичных образов-символов „двигателя”, „корабля-спасения”, „поезда”, „паровоза”, „дома”, „башни” обозначает в платоновском мире идею спасения человечества с помощью „двигателя”, „возносящегося” над неустроенным земным существованием, освобождающего из-под власти природного хаоса” [107]. Літературознавець вважає, що роль образів-символів у Платонова виявляється в тому, що всі твори письменника складають єдиний



контекст, в якому образи-символи утворюють наскрізні сюжети.

Український дослідник О.Кеба не погоджується із Н.Малигіною. Він вважає, що типологія символів Платонова, яку запропонувала авторка, є надто схематичною і зводиться до простого їх переліку. На його думку, це призвело до того, „что смысловая глубина и символическая многослойность платоновского слова упрощаются, приобретают однозначность, которая... претит платоновской поэтике” [65, с.21]. У своєму ґрунтовному монографічному дослідженні „Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи” (2001) О.Кеба досліджує зв'язки А.П.Платонова із сучасною йому світовою літературою та філософсько-естетичною думкою. Дослідник аналізує особливості сприйняття і художньої трансформації А.Платоновим ідей О.Шпенглера, А.Бергсона, Ф.Ніцше, проводить типологічні паралелі між творами російського письменника і творчістю Дж.Джойса, Ф.Кафки, К.Чапека, М.Хвильового та ін, виділяє схожі для них мотиви. Так, наприклад, автор аналізує мотиви „ухода/возвращения”, „отцовства/сыновства”, „жизни/смерти/любви”, що характерні для творчості Джойса та Платонова, і стверджує, що „постоянная репродукция в произведениях Платонова и Джойса отдельных компонентов текста (предметные детали, элементы описания, словесно-стилистические фигуры) создает общий для обоих писателей тип мотивного повествования. Анализ содержательной и функциональной значимости мотивов ухода/возвращения, отцовства/сыновства, жизни/смерти/любви приводит к выводу о важной структурообразующей роли мотива в тексте, но зачастую их различном содержательном наполнении, свидетельствующем о разности мировоззренческих, нравственных и эстетических позиций писателей” [65, с.156]. Щодо художньої реалізації платоновського тексту, то, як вважає дослідник, „текст Платонова нередко организуется по принципу мотивной структуры. Рекурсивно возвращаясь к одним и тем же мотивам, Платонов добивался тем самым привлечения к ним внимания потенциального читателя, и это тоже становилось важным

фактом его рецептивной эстетики” [65, с.209]. Отже, О.Кеба цілком слушно відзначає лейтмотивність як важливу особливість платоновського тексту.

М.Дмитровська у роботі „Семантика пространственной границы у А.Платонова” (1999) послідовно і всебічно аналізує міфологеми простору „мировое дерево”, „дыхание”, „жизнь-дорога”. Авторка пише, що архаїчні (міфопоетичні) та екзистенціальні уявлення про людину і світ в творчості А.Платонова переплітаються і не суперечать один одному, „его гений сплавляет их воедино” [47, с.134].

Цікавим видається дослідження В.Колотаєва „Мифологическое сознание и его пространственно-временное выражение в творчестве А.Платонова” [75]. У ньому автор аналізує на матеріалі роману „Чевенгур” бінарні опозиції – дім/дорога, свій/чужий – і проводить цілий ряд семантичних паралелей до архетипу дім (піч, дерево, могила, вода). Він відзначає, що простір дому вбирає в себе, з одного боку, символіку смерті, згасання, вмирання, з іншого, символіку життя, воскресіння. Дослідник виділяє деякі міфологічні мотиви, що зустрічаються у творчості письменника.

Фундаментальним дослідженням творчості А.Платонова на прикладі його роману „Чевенгур” є робота М.Михєєва „В мир Платонова – через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки” (1999) [117]. Автор всебічно аналізує творчий доробок письменника, розуміння якого, на його думку, неможливе без з’ясування особливостей мови письменника. Автор розглядає схожі мотиви у Фрейда і Платонова, наголошуючи на тому, що у творах письменника „заметен явный отклик на идеи З.Фрейда, труды которого, очевидно, были известны и интересовали писателя” [117]. Як приклад, автор виокремлює такі ключові поняття, як „вытеснение”, „сублимация”, „влечение”, „я”, що слугують, на його думку, певними допоміжними художніми засобами для Платонова й допомагають краще реалізувати авторський задум. М.Михєєв аналізує у своїй книзі потяг платоновських героїв до життя і до смерті, висуваючи теорію формування і розвитку едіпового комплексу у персонажів митця. Дослідник також звертає увагу на присутність деяких

казкових елементів у творчості Платонова, хоча про фольклорні мотиви загалом мова не йде.

М.Геллер у роботі „Андрей Платонов в поисках счастья” (1982) [37] наголошує, що найхарактернішим для творчості А.Платонова є мотив пустоти. Поряд із парними концептами сну і смерті, забуття і пам’яті, свідомості й почуття, він входить до складу найважливіших „екзистенціалів” [91] письменника. Пустоту, за словами дослідника, можна розглядати в парі (або у зіставленні) із тісністю. Тобто з одного боку, пустий, нічим не заповнений простір, з іншого – відсутність місця, мізерність простору.

У монографічному дослідженні „Андрей Платонов: призвание и судьба” (1991) [83] О.Кузьменко дослідив платоновську концепцію особистості, у контексті якої говорить про деякі сталі ремінісценції, характерні для творів митця („Город Градов”, „Джан” та ін.).

Семантику кольору та його символічність у творчості А.Платонова вивчала А.В.Тарлева [194]. Справді, з допомогою кольорів зменшується або збільшується смислове навантаження того чи іншого мотиву у творчості Платонова. А.В.Тарлева відзначає бідність колористичної гами у світі Платонова. Дослідниця з’ясувала, що письменник використовує 5-6 основних кольорів, серед яких домінує сірий і жовтий (жовтий не в значенні радісний та сонячний, а хворобливий). А.В.Тарлева неодноразово підкреслює, що семантичні характеристики кольорів та їх інтенсивність дають більші можливості для адекватної характеристики моделі світу А.Платонова. За словами дослідниці, слід відрізнити „тут”, „зараз”, „свій” простір або „не-тут”, „не-зараз”, „чужий” простір.

Є.Яблоков у книзі „На березі неба (Роман Андрія Платонова „Чевенгур”)” [239] простежує складні зв’язки „Чевенгура” з історико-культурним контекстом, досліджує систему міфологічних, релігійних, філософських, політичних, природознавчих ремінісценцій у тексті. Дослідник відзначає типологічні зв’язки письменника з російською літературою XIX – початку XX століття. Є.Яблоков – автор цілої низки цікавих статей, в яких розглядається доробок А.Платонова [239; 240]. Літературознавець шукає спільні мотиви у творчості

А.Платонова та Е.Золя, В.Набокова, Б.Пильняка, М.Пришвіна, М.Булгакова.

Д.Замятін у своєму дослідженні „Империя пространства. Географические образы в романе А.Платонова „Чевенгур” (1999) [53] розглядає просторові мотиви та сюжети А.Платонова, зосереджуючи увагу в основному на просторово-географічних мотивах. „За богатыми идеологическими контекстами и интерпретациями этого произведения („Чевенгура”) остается пока скрытым мощный пласт пространственно-географических мотивов, которые можно рассматривать и как первичные по отношению ко всем другим возможным направлениям научного поиска” [53, с.82]

А.Дирдін – автор цілої низки статей, присвячених творчості А.Платонова [48]. Він відзначає, що моменти народно-православного віровчення входять до складу художньої філософії Платонова, визначаючи специфіку й динаміку його мотивної системи. Взяті із християнських джерел, образи й мотиви трансформуються автором у всій творчості, а особливо „подобная тяга к типологическому использованию библейских образов и мотивов, обращение к евангельским цитатам полнее всего воплотились в самом значительном произведении Платонова – романе „Чевенгур” [48, с.102].

Цікавим видається й монографічне дослідження К.А.Баршта „Поэтика прозы Андрея Платонова” (2000) [11], у якому автор розглядає апокаліптичні мотиви та їх роль у сюжеті платоновської прози („Котлован”, „Чевенгур”, „Джан” та ін.), просторово-часові мотиви, зокрема мотив зупинки часу у повісті „Джан”, романі „Чевенгур”.

На сучасному етапі простежується тенденція розгляду творчості А.Платонова як глибоко міфологічної, яка „предоставляет уникальные возможности для типологического исследования разнообразных функций мифа в литературе XX ст.: от трансформации отдельных мифологических мотивов до участия мифа в конструировании новой художественной концепции бытия” [65, с.19]. Дослідники відзначають, що за міфологізмом творчості художника криється сувора реальність, оскільки Платонов – письменник жорстокого постреволюційного часу, насиченого реальним драматизмом подій. Платоновознавці 1980-1990-х років вважають, що основними

лейтмотивами творчості Платонова є життя і смерть, абсолютний трагізм людської долі, що художній світ письменника пронизаний „скорбною безысходностью”. Так, С. і В.Піскунови зазначають: „Будет очень печально, если, открыв для себя трагического Платонова – автора „Чевенгура” и „Котлована”, мы тут же попытаемся перетолковать эти произведения в духе какой-либо „оптимистической” гипотезы” [138, с.77]. Справді, платоновська проза – оповідь про життя і смерть, про їх тісний взаємозв'язок. Разом з тим деякі дослідники (Н.Хрящева, О.Мітіна, Т.Казаріна) вважають, що творчості Платонова властиві універсально-космічні мотиви, які беруть початок ще в ранній прозі автора [224, 116, 57].

Отже, поняття “мотив” є дискусійним у літературознавстві, його розуміння змінювалося протягом різних часів. Уже Аристотель у “Поетиці” виділяв неподільну смислову одиницю (міф), яка складала основу сюжету древніх трагедій. Н.Буало і П.Корнель ввели поняття “сюжет”, що поклало початок подальшому дослідженню мотиву. Уперше визначене в “Музичному словнику” С. де Броссара в 1703 р. і введене в літературний обіг Й.В.Гете в 1796-1797 рр., це поняття привертало увагу багатьох дослідників. Великий внесок у теоретичну розробку категорії зробили О.Веселовський, Б.Томашевський, Б.Гаспаров, Б.Путілов, І.Силантьєв та ін. Водночас наразі не існує єдності у розумінні поняття “мотив”, що засвідчують як праці дослідників, так і сучасні літературознавчі словники та довідники. У зв'язку з цим варто уточнити як визначення, так і підходи до вивчення мотиву в літературі.

На наш погляд, мотив – це формально-змістова одиниця твору (або творів), що є складником фабули і рушієм сюжету, засобом розкриття художнього образу і втілення ідейно-естетичного задуму митця. Мотив виявляє діалектику форми та змісту твору, забезпечує органічний зв'язок між ними.

Мотив як семантична одиниця тісно пов'язаний із тематикою літературного твору, однак тема – набагато ширше поняття, а мотиви фактично реалізують тему через певні складові. Порівняно з темою, що є відносно постійною величиною, мотив є надзвичайно гнучкою в художньому

сміслі категорією, адже він здатен видозмінюватися, трансформуватись, поєднуватись з іншими мотивами й компонентами твору.

Дослідники по-різному визначають співвідносність мотиву з фабулою та сюжетом. На нашу думку, мотив можна розглядати як на рівні фабули, так і на рівні сюжету твору. Якщо вважати фабулу за ядро сюжету, за основні події, що зображуються у творі, то варто виокремлювати фабульні мотиви як подієві одиниці фабули й складники сюжету. А оскільки сюжет є художньою реалізацією фабули, то й сюжетні мотиви хоча й реалізують, але не збігаються повною мірою з фабулою. Сюжетний мотив – художня трансформація фабульного мотиву, спосіб його естетичного освоєння у творі.

Мотив є не тільки складником сюжету, але і його рушієм. Мотив визначає сюжетні колізії, динамізує їх, визначає розвиток подій. Разом з тим мотив організовує не тільки сюжет, а й всю структуру художнього твору, поряд з іншими компонентами бере участь к створенні цілісної картини художнього світу. Тому, крім сюжетотвірної, мотив виконує взагалі структуротвірну функцію у художньому творі.

Важливою функцією мотиву у творі є імагогічна функція. Художній образ створюється з допомогою різноманітних засобів, серед яких мотиву належить чільне місце. Мотив дозволяє авторові розкрити колізії долі героя, його внутрішній світ, стосунки з іншими героями, ставлення до світу тощо. У більш широкому смислі мотив сприяє створенню не тільки образів людей, а й образу світу, образу природи та ін.

Мотив виконує жанротвірну роль у художньому творі. Якщо за М.Бахтіним виокремити формальний і змістовий аспекти жанру, то саме мотив забезпечує єдність між ними, сприяє створенню загального образу світу, матеріалізує комплекс тем і проблем, формує жанровий зміст твору. Мотив є також важливою складовою структури стилю. Через мотивну організацію творів виявляється стиль митця, традиції й новаторство художника, діалектика загального та індивідуального в його стилі. Мотив (або комплекс мотивів) нерідко стає стильовою домінантою творчості митця або навіть загального стилю епохи, напряду, течії.

Питання про типологію мотивів у літературі є складним. У сучасний період існують кілька різних класифікацій мотивів (Б.Путілов, І.Силантьєв), ставлення до яких є неоднозначним. На нашу думку, єдиної, уніфікованої, вичерпної класифікації мотивів бути не може, оскільки принципи її укладання можуть бути різними. В основу типології мотивів ми покладаємо такі параметри: семантика (філософські, соціально-історичні, екзистенціальні та ін.), походження (фольклорні, міфологічні, літературні та ін.), засоби втілення (мотиви-ситуації, мотиви-дії, мотиви-образи, мотиви-символи, мотиви-мовлення, мотиви-кольори та ін.), традиція (традиційні та нетрадиційні), ступінь повторюваності (мотиви і лейтмотиви), зв'язок із загальними напрямками, течіями, стилями (класицистичні, барокові, романтичні, символістські, сюрреалістичні та ін.). При цьому варто враховувати й те, що мотиви не існують у чистому вигляді, вони можуть перехрещуватися, видозмінюватись, накладатися один на один, поєднуватись, даючи нові мотивні утворення.

Для творчості кожного письменника характерне своє коло мотивів, які відображають світобачення митця, особливості його художнього світу, своєрідність творчого методу. Основні мотиви творчості російського письменника А. Платонова привертали увагу багатьох дослідників. Аналіз мотивів на матеріалі окремих творів митця здійснювали Л.Шубін, В.Васильєв, Н.Малигіна, О.Ніколенко, О.Кеба, М.Геллер та ін. Водночас підходи до аналізу мотивів у творчості Платонова були різними, до того ж і саме поняття “мотив” подеколи поставало надто розмитим. Крім того, хоча вчені вже давно помітили, що для Платонова характерні певні мотиви, перехід й розвиток мотивів від твору до твору, що “мотивне мислення” взагалі притаманне цьому художникові (С.Семенова), цілісного й системного аналізу мотивів у світлі єдиного підходу на матеріалі всієї творчості митця не було здійснено. У зв'язку з цим є нагальна потреба у глибокому вивченні системи мотивів у художній прозі А. Платонова. Варто простежити еволюцію мотивів починаючи від ранньої прози А. Платонова до його пізніх творів, дослідити генезис і показати взаємозв'язок між різними мотивами, що здійснено в наступних розділах роботи.

## ПРОВІДНІ МОТИВИ ПРОЗИ А.ПЛАТОНОВА 1920-Х РОКІВ

Становлення Платонова як людини і творця збіглося, за його словами, із „обстоятельством революции”, що різко змінило хід історії Росії. Платонов став літописцем соціальних потрясінь тієї доби. Еволюція Платонова-митця проходила досить складно. Молодий Платонов з ентузіазмом сприйняв революцію, охоче підтримував ідеї перебудови світу, словом і ділом намагався допомогти становленню нового суспільства. „Социальная революция – ворота в царство сознания, в мир мысли и торжествующей науки... Тихими шагами идет к нам будущее, а мы к нему бежим навстречу и радуемся заранее” [151, с.536], – так писав майбутній письменник у статті „Слышные шаги” (1921), вважаючи, що революція – новий крок у розвитку людства. Приймавши спочатку революцію як „ворота в царство сознания”, Платонов досить швидко відійшов від романтичного сприйняття дійсності та почав реально оцінювати її.

На початку 1920-х рр. Платонов писав у віршах про свій ідеал – небо, в якому відображалась „вся земная сволочь с капиталистом-богом во главе”. Він мріє із юнацьким максималізмом про повну розчинність людини в суспільстві, втрату її особистості: „Дело революции – уничтожит личности и родит их смертью новое живое существо – общество, коллектив, единый организм земной поверхности” [142]. Посуха 1921 року, яка зумовила страшний голод, спонукала молодого Платонова зайнятися меліорацією, а не літературою. Сміливі проекти, мрії перетворити не тільки землю, але і людей, переповнюють письменника. На початку 1920-х років у його творчості переважають мотиви надлюдини, науковця-винахідника, особи, що перетворює Землю і Всесвіт, і яка відкидає все, що не вписується в межі її проектів („Потомки солнца” – 1922, „Маркун” – 1921, „Лунная бомба” – 1926, „Эфирный тракт” – 1927). „Есть здесь нечто от зловещей утопии” – так характеризує ранні фантастичні проекти А.Платонова Лев Шубін [232, с.137].



Мотив надлюдини у творчості митця пов'язаний із філософією Ф.Ніцше, що є очевидним. Ф.Ніцше висунув ідею абсолютної цінності людського життя. Саме з цією тезою пов'язаний ніцшеанський ідеал надлюдини. Цей мотив, за задумом Ф.Ніцше, реалізується лише в тому випадку, коли людство повернеться до початку своєї історії, коли будуть при владі люди вищої раси – „господарі”, досконалі і фізично, і морально. Вони не будуть обтяжені ні побутовими, ні соціальними, ні релігійними обмеженнями й забобонами, а тому будуть абсолютно вільні. „Я прагну до своєї мети, простую своєю ходою, через нерішучих і недбайливих я перескочу. Нехай моя хода буде їм відхідною” [129, с.23], – саме таким „володарем Всесвіту” бачить Ніцше свого героя. Ніцшеанські ідеї знаходять своє відображення і у ранній творчості А.Платонова. Його персонажі Вогулов, Крейцкопф, батько і син Кирпичникови, Маркун мають риси надлюдини. Розгубивши людські почуття, втративши душу, вони стають схожі на „господарів”, що скеровують долі людей. В оповіданні „Потомки солнца” (1922) описується „перебудова земної кулі”. У центрі твору – інженер Вогулов, під керівництвом якого реалізується його власний проект „постройки из земли дома человечеству”. Але самого будівництва йому замало – він хоче „взорвать вселенную в хаос и из хаоса сотворить иную вселенную – без звезд и солнц, – одно ликующее, ослепительное всемогущее сознание, освобождающее все формы и строящее лучшие земли” [154, с.42]. Інженер Вогулов, подібно Богу, і сам створює надлюдей: „Человечество жило как в урагане. День шел за тысячелетие по производству ценностей. Быстрая вихревая смена поколений выработала новый совершенный тип человека – свирепой энергии и озаренной гениальности” [154, с.46]. Вогулов не замислюється над наслідками своєї діяльності. Все, чого він прагне, – стати вище за інших, піднятися над природою, злитися із Всесвітом. І це йому майже вдається. Людей, тобто робочу силу, він зневажає, вважаючи, що має право вирішувати за іншого. Ф.Ніцше стверджував, що слабкі і невдахи повинні загинути, а діяльне співчуття до них він вважав найшкідливішим з усіх пороків. Платоновські герої не мають жалю до інших людей,

проживають життя як одну мить, „и человек умирал на работе, писал книги чистого мужества, любил, как Данте, и жил не года, а дни, но не жалел об этом” [154, с.45]. Але надлюдські можливості – надзвичайно важка ноша. Платоновський герой не в змозі її пронести до кінця. Він спотворюється як особистість, з часом „разлагал в себе мозг, мертвел и дичал” [154, с.55], тобто духовно помирав. Надлюдина, на думку Ф.Ніцше, визнає такі чесноти, які несуть страждання і смерть. „Ти повинен любити свої чесноти – бо від них ти загинеш”, „Вмирай своєчасно”, „Дурень той, хто залишається жити. Необхідно постаратися, щоб життя закінчилося скоріше” [129, с.72]. Людина, яка прагне стати надлюдиною, не повинна мати довге життя, не повинна його безцільно проживати. Ці ніцшеанські ідеї були покладені Платоновим в основу створення його героя. Надлюди ранніх творів письменника, втілюючи свої божевільні ідеї, миттєво згорають, не залишаючи після себе сліду на землі.

Герой оповідання „Приключения Баклажанова” (1922), винайшовши метод перетворення світла на електрику, вже не може спинитися у своїх пошуках. Побудувавши „світовий міжзірковий корабель” (корабель – тут символ спасіння) і підрахувавши розміри Всесвіту, він має на меті віднайти його кінець, а після повернення на землю „сокрушает адово дно смерти”. Ніцше пише: „Надлюдина – це сенс світу” [129, с.11]. А.Платонов наділяє своїх героїв надлюдськими можливостями: силою, розумом, владою, але забирає у перетворювачів матерії душу, надзвичайно важливий компонент людського єства. Це і призводить їх до катастрофи, оскільки кінцева мета, яку вони ставлять перед собою, – перемога над смертю, віднайдення істини, що виглядає „надлюдською”, так і не досягається.

Для ранніх творів А.Платонова характерні ніцшеанські мотиви „ближнього” і „дальнього”. Ф.Ніцше у своїй книзі „Так говорив Заратустра” відзначав: „Вище за любов до ближнього стоїть любов до дальнього і прийдешнього;... Брати мої, я закликаю вас не до любові до ближнього – я закликаю вас полюбити дальнього” [129, с.61-62]. В оповіданні „Маркун” (1921) герой згадує про те, як він образив свого меншого брата і як той „сторонився і боявся

його”. Роздуми головного героя перегукуються з ідеями Ніцше і майже дослівно повторюються ним: „Отчего мы любим и жалеем далеких, умерших, спящих. Отчего живой и близкий нам – чужой” [154, с.34]. Не випадково мотив „дальнього” втілюється в образі дитини – символі майбутнього. У Ніцше ми читаємо: „Дитина – це забуття, новий початок, гра, колесо, що котиться саме по собі, перший рух, святе „так” [127, с.20]. Для Платонова дитина – цілий космос, гармонія якого поки що ніким і нічим не порушена, цільність і краса якого тяжіють до відновлення єдності світу. „Дитя – владыка человечества”, – пише А.Платонов у статті „Душа мира” [150, с.15]. Платоновські супергерої мріють про далеке, нездійсненне, відмовляються від сучасного, земного, від любові до ближнього, постійно марячи і повільно помираючи. У творах Платонова близькі герою люди завжди страждають. У повісті „Эфирный тракт” (1927) Марію Кирпичникову спочатку полишає чоловік, котрий їде до Америки в пошуках відповідей на свої запитання, потім син вирушає у мандри із благородною місією підкорювати природу. Інженер Вогулов („Потомки солнца”) після трагічного випадку з нареченою помирає як особистість. Живим у нього залишається лише мозок, який невпинно працює над вирішенням глобальних загальнолюдських проблем, тобто працює для „дальнього”, для нащадків. Інженер Крейцкопф („Лунная бомба”), покинутий дружиною, випадково заподіяв смерть зовсім незнайомому маленькому хлопчикові та робітникам на будівництві, змушений до кінця своїх днів спокутувати гріх. Його відліт у космос виглядає як визволення, а зникнення у Всесвіті – як віднайдення істини.

Надлюди Платонова виглядають досить сильними, хоча насправді це слабкі люди, що не витримали життєвих негараздів, випробування на людяність, духовну міць, і після перенесених душевних травм впадають у відчай, замикаються в собі і компенсують свої духовні потреби фантастичними, часом нездійсненими проектами, які намагаються втілити в життя.

У ранніх творах А.Платонова, написаних у 1920-х роках, можна простежити й вплив ідей З.Фрейда, зокрема у змалюванні психологічного портрета героя. Скажімо, такі

ключові поняття психоаналізу, як „витіснення”, „сублімація”, слугують для письменника допоміжними засобами розкриття характеру. Основним мотивом, запозиченим Платоновим із психоаналізу Фрейда, є мотив „ваблення”. Ваблення поділяються на Ерос і Танатос, сексуальні і руйнівні, тобто, з одного боку, ті, що орієнтуються на збереження і розвиток життя, а з іншого, на деструктивні та агресивні, що призводять до його знищення. Фрейдистські мотиви у ранній творчості Платонова звучать особливо виразно, оскільки його твори – це розповідь про життя і смерть. Наприклад, мотив „сублімації” виступає як центральний при змалюванні внутрішнього стану людини. За Фрейдом, сублімація – це „один із механізмів, за допомогою якого заборонена сексуальна енергія, переміщуючись на несексуальні об'єкти, розряджається у вигляді діяльності, прийнятної для індивіда і суспільства” [221, с.23]. Різновидом сублімації може бути й творчість. Тож платоновські герої, не знайшовши щастя в особистому житті, замикаються в собі й переключаються на інший рід діяльності, зокрема нездійсненні наукові проекти. Вогулов („Потомки сонця”) – людина-машина, всі свої сили кидає на перетворення Всесвіту: „Вогулов работал бессменно, бессонно, с горящей в сердце ненавистью, с бешенством, с безумием и беспокойной неистощимой гениальностью” [154, с.44]. У цьому „залізному” чоловікові втілюється ідея „машинізації” людини, але колись давно було серце і була душа в інженера Вогулова. Таке серце і така душа, яких не повинно бути у людини. У двадцять років він покохав дівчину, котра невдовзі померла. Від страшної туги він сам ледь не помер: „Три года Вогулов прометался по земле в безумии и тоске; он рыдал на пустынных дорогах, благословлял, проклинал и выл. Он был так страшен, что суд постановил его уничтожить. Он так страдал и горел, что не мог уже умереть. Его тело стало раной и начало гнить. Душа в нем истребила сама себя” [154, с.46]. Від невикористаної душевної енергії Вогулов переродився: „сила любви, энергия сердца хлынула в мозг, расперла череп и образовала мозг невиданной, невозможной, невероятной мощи” [154, с.46]; герой занурився з головою в роботу, спрямовану на перетворення світу.

Мотив сублимації яскраво виражений і в іншому фантастичному оповіданні – „Лунная бомба” (1926). У головного героя інженера Петера Крейцкопфа багато проблем: „люди обманули и предали, его труд был не нужен для них, жена полюбила другого и возненавидела его, творчество привело его к одиночеству и нищете” [1541, с.48]. Від душевного безсилля в голові інженера народжується проект „місячної бомби” – „некоего транспортного орудия, способного перемещаться во всякой газовой среде, в атмосфере и вне атмосферы” [154, с.48]. Крейцкопф іде до своєї мети, до втілення сміливої ідеї, але заходить у глухий кут як особистість. „Крейцкопф заметно поседел, состарился и потерял детский интерес к ненужным вещам” [154, с.57]. Саме дитячу цікавість до життя втратив інженер, а, як відомо, дитина у Платонова – символ майбутнього, тож інженер губиться як особистість, повільно вичерпується як людина.

За Платоновим, силам зла і руйнації у світі може протистояти материнське начало, яке народжує і зберігає життя, тож рятівним мотивом, що протистоїть мотиву сублимації, є мотив жінки-матері, який у творчості Платонова формувався послідовно. У ранній прозі особливо чітко проглядається зв'язок платоновського образу жінки із соловйовським міфом про „Душу світу” і Вічну жіночість. Із творів В.Соловйова походить і платоновський мотив нареченої. У багатьох жіночих образах Платонова зберігається той зміст, який найбільш відкрито і прямо втілено в образі нареченої. Свої геніальні ідеї герої Платонова розробляють після душевних невдач, хоча в своїх мареннях вони постійно бачать далекий, привабливий образ. „А вчера я видел во сне невесту... Может быть, увижу и сегодня” [154, с.31]. Тож постійно повторюваний мотив нареченої ще більше підкреслює відірваність перетворювачів Всесвіту від життя.

Для ранньої творчості Платонова характерні й космічні мотиви, які беруть початок у працях таких визначних учених, філософів, митців, як М.Федоров, К.Ціолковський, В.Вернадський, котрих об'єднує віра в гармонійний соціальний космос. Проблеми, які хвилювали філософів-космістів, вперше сформулював О.Радіщев у своєму

філософському трактаті „Про людину, її смерть і безсмертя”: „Но неужто человек есть конец творению? Ужели сия удивления достойная постепенность, дошед до него прерывается, останавливается, ничтожествуется? Невозможно!.. Все силы стремятся выше, да в человеке соединены будут?! Ужели наилучшая организация определена разрушится, не оставляя по себе ни малейшего следа?” [168, с.381]. Ці думки знайшли розвиток у працях філософів-космістів, котрі вважали, що сучасна людина – це не вінець творіння, а лише проміжна ланка в довгому ланцюгу істот. У Росії ідеї космізму активно пропагував Микола Федоров (1829-1903), твори якого, безсумнівно, мали великий вплив на художню свідомість А.Платонова. За вченням М.Федорова, людина – не пасивний об’єкт еволюції, а вид, що її творить. Людство всезагальним пізнанням і працею повинно оволодіти стихійними силами поза і всередині себе, вийти в космос, віднайти безсмертя („наукове” воскресіння). Ідеї М.Федорова розвивали і збагачували В.Вернадський, Тейяр де Шарден. Ці науковці ввели в учення космістів поняття ноосфера – сфера розуму, думки, нова форма організації свідомості, яка стає для людини як реальністю, так й ідеалом, якого треба прагнути. Перехід від біосфери до ноосфери, на думку вчених-філософів, тільки-но починає здійснюватися. „Предпосылки для этого уже намечаются: вселенский захват человеком биосферы, единство человечества, омассовление общественной и исторической жизни, рост науки как главной силы ноосферы” [28, с.131]. Філософи-космісти головною цінністю вважали життя, причому життя особисте в його вищому духовному значенні: збереження, розвиток і продовження його. А.Платонов багато в чому поділяв ідеї вчених, запозичив у них головні концепти своєї філософії, які втілилися в деяких мотивах його творчості.

У своїх ранніх творах митець змальовує картини майбутнього, мріє про людину та її можливості. Своєрідним підсумком Платонова-фантаста стає його повість „Эфирный тракт” (1927), яка була вперше опублікована 1967 року. У повісті зображується світ майбутнього, де забутий енергетичний голод – всіх забезпечує сонце, створене штучне залізо і нова мораль, утопічна мрія М.Федорова про

„воскресіння мертвих” майже збулася. Вчені в повісті приводять в дію протиприродні, таємничі сили землі і всього космосу. Однак їхні вчинки призводять до того, що землю стрясають раптові бурани, у космосі зміщуються зірки. Повість наводить на думку про складність взаємовідносин людства зі своїм майбутнім. Це майбутнє, створене руками вчених, видається загрозливим і жахливим у своїй непередбачуваності.

У ранній прозі, героями якої були біографічно близькі Платонову люди науково-технічної думки, будівники різноманітних машин і конструкцій, відчувається сильний дисонанс: розлад наукової думки із життям. Талановиті інженери і винахідники, повні життєвих сил, енергії, сміливих планів пізнати таїни природи, подолати і підпорядкувати її, заходять у глухий кут. Сильні сторони „наукової” людини стають її слабкістю. Невдачі і катастрофи, розчарування і смерть – постійні супутники героїв. Виходить з ладу супермашина Маркуна („Маркун”), невдачею закінчується будівництво системи шлюзів у інженера Перрі („Епифанские шлюзы”), пропадає безвісті (це стає відомо із іншого твору) „завойовник Всесвіту” Андрій Вогулов, гинуть винахідники Попов, Матіссен, батько і син Кирпичникови („Эфирный тракт”). Герої мріють перебудувати Всесвіт, забуваючи, що самі вони – органічна складова цього Всесвіту. Тож платоновські винахідники, самі того не відаючи, повільно знищують себе.

Творчість А.Платонова початку 1920-х років свідчить не тільки про захоплення автора ідеями космізму, але й про прагнення митця перевести глобальні завдання в практичну площину. У величезній кількості статей і доповідей цього періоду письменник оголошує початок нової ери – „царства сознания”. „Против враждебного космоса – труд, сознание и машина” [142] – гасло митця тих років. Герой ранньої прози Платонова – це „абстрактный рядовой человек, властелин природы, покоритель враждебных стихий” [160, с.5]. „Прометеїзм” ранніх героїв Платонова нерозривно поєднується з їх роздвоєнням, нецільністю, неприкаяністю. Вони нещасливі, а їхні грандіозні проекти виглядають як помста світу, помста природі. Герой оповідання „В звездной пустыне” (1921) не міг спокійно дивитися на красу світу.

Перед ним стояло завдання: або зруйнувати, або злитися з нею. Ця дилема – „або зруйнувати, або злитися” – у подальшому визначає два типи характерів персонажів А.Платонова – утопіста-перетворювача і мандрівника, які характерні для всієї творчості митця.

Письменник уважав, що людина виконує найважливішу роль у суспільстві. „Человек есть тот, кем он хочет быть, а не тот, кто живет у всех на глазах”, – такою бачить А.Платонов основу світу [151, с.536] Людина у ранній творчості митця зображується у двох планах – між землею (реальність) і небом (метафізичність, духовність), які нерозривно поєднані між собою та втілюються у мотивах „верху” та „низу”.

Людина, за Платоновим, – божественне створіння, яке своїм розумом і силою духу може змінити Всесвіт. Тому твори Платонова вирішували універсальні завдання – „піднесення” людини. У мотивах „верху” увага героя звернута до всевишнього, до рятівника. Ідея спасіння світу і людства – постійно повторюваний мотив творчості автора. Він „визначає уявлення митця про призначення людини” [109, с.164]. Ідея спасіння виникла ще у віршах письменника, а в ранній прозі герой-спаситель є тим художнім центром, навколо якого розгортаються події. „Спасенным спасителем” назвав А.Платонов свого героя, визначивши домінанту того типу персонажів, які посіли в його творчості центральне місце. Варіації образу спасителя представлені у ранній творчості письменника. Так, герой твору „Эфирный тракт” (1927) мріє винайти речовину, „посредством которой можно преобразовывать и звездный путь, и собственное беспокойное сердце – и дать всем хлеб в рот, счастье в грудь и мудрость в мозг” [154, с.139]. Кирпичников мріє допомогти людству наблизитися до того часу, коли у людини „освободятся руки от труда и душа от угнетения и он сможет перелепить мир” [154, с.140]. Людина відчула себе Богом, вона мріє перемогти природу, змінити весь світ. Як Бог створював землю, так і платоновський герой мріє її переліпити за новими законами. „Еще год – и шар земной будет переделан. Не будет ни зимы, ни лета, ни зноя, ни потопов. Вся земля будет разбита на климатические участки. В каждом участке



поддерживается ровно и всегда температура, нужная для произрастания того растения, какое наиболее соответствует почве этой страны. Человечество будет переселено в Антарктику – остальная площадь земли будет отведена под хлеб и под опыты человеческой мысли, она будет мастерской, обителью машин и пашней” [154, с.42].

Герой-спаситель у Платонова є носієм певних рис Ісуса Христа. „Ісус – давньоєврейське ім'я, яке означає „порятунок”, „рятівник”, „спаситель” [72, с.234]. Розсипані у творах Платонова деталі вказують на те, що центральний герой платоновської творчості містить у собі пам'ять про Христа і наділений його основними рисами. „Образ Христа всегда присутствовал в творчестве Платонова” [109, с.165]. Сучасники Платонова вважали, що його герої – „овеянные ореолом христианского повиновения мужицкие сподвижники – носители высшей человеческой правды” [105, с.200]. Для ранньої творчості автора характерний дещо інший тип героя-спасителя. Ця людина любила людей діяльною і розумною любов'ю, але була суворою до себе і до тих, для кого вона жила. Ключові тези біблійської мудрості („Я не мир принести прийшов, а меча” [Матв., 10: 34]; „Усяке ж дерево, що доброго плоду не родить – зрубється та в огонь укидається” [Матв., 7: 19]) стають концептами фантастичних оповідань А.Платонова. Мандри героїв у пошуках „вищої правди” співвідносяться з провідними мотивами християнської міфології. У Новому Заповіті Христос говорить про себе: „Я дорога, і правда, і життя” [Ів 14, 132]. У ранній прозі Платонова переважають мандри не фізичні, а духовні. Головний герой постійно знаходиться в пошуках, якщо він навіть переміщується в просторі, то на цьому увага автора не акцентується. Більше уваги приділяється мандрам думки героїв. „Мысль Вогулова четко стучала, освещала и регулировала великую героическую работу – битву далеких миллионов людей” [154, с.43].

Один із героїв повісті Платонова „Эфирный тракт” (1927) інженер Матіссен багато років працює над ідеєю дистанційного управління технічними засобами силою „психологічної” взаємодії. Він говорить: „Видишь, в каждом теле есть такое место, такое сердечко, что если дать по нем

щелчком – все тело твоё: делай с ним, что хочешь! А если язвить тело как нужно и где нужно, то оно будет само делать то, что его заставишь! Вот я считаю, что той электромагнитной силы, которая испускается мозгом человека при всяком помышлении, вполне достаточно, чтобы уязвить природу, что эта Маша станет нашей” [154, с.152]. Матиссен досягає успіху в оволодінні цим феноменом, але коли головний герой демонструє своє вміння перед Михайлом Кирпичниковим, той відмічає, що „Матиссен явно насилував природу” [154, с.152]. Він міг силою волі з „резким умом и охлажденным сердцем” змінювати напрям руху зірок. Таке насилля над природою не могло закінчитися перемогою людини. Винахідник не розумів своєї єдності з природою, не уявляв, наскільки вона йому потрібна, „природа все еще была глубже, больше, мудрее и разноцветней всех человеков” [154, с.158], тому зазнав поразки.

А.Платонов постійно ставить свого героя перед вибором. Властивий людині дуалізм постійно тримає героя в напрузі, з одного боку, заважаючи в повсякденному житті, а з іншого – не дозволяє з’єднатися з природою і космосом. „Люди як боги” – так себе бачать, чи принаймні так хотіли б себе бачити герої платоновських утопій. У автора немає жалю ні до себе і власних нездійснених надій, ні до створеного ним світу та його героїв. Їхні життя, надії закінчуються повною поразкою, занепадом, а самі вони йдуть до якихось дивних втрат, екзистенціальної ентропії. Герої линуть високо, в космічні далі, до абсолюту, а водночас їхнє повсякденне життя – це суцільна смуга страждань і відчаю. Вони бідні, безпритульні, відчужені суспільством. Дбаючи про долю всього людства, вони опиняються у повній ізоляції, не зрозумілі й відторгнені людьми. Ранні фантастичні твори Платонова містять деякі риси екзистенціалізму, втілюючись у мотивах смутку, самотності, невизначеної туги, нудьги.

На думку Платонова, наміри людини-бога видаються благими, але до бажаного результату не призводять. Для того, щоб переробити Всесвіт, треба щоб була „свирепая, скрипящая, прокаленная мысль, тверже и материальнее материи, чтобы постигнуть мир, спуститься в самые бездны

его, не испугаться ничего, пройти весь ад знания и работы до конца”, треба мати руки нещадні й міцніші від кулаків „того дикого творця, который когда-то, играя, сделал звезды и пространства” [154, с.41]. Людина мріє вийти на інший рівень еволюції: замінити фізичний розвиток духовним, щоб можна було правити світом за допомогою свідомості, „взорвать вселенную в хаос и из хаоса сотворить иную вселенную – без звезд и солнц, – одно ликующее, ослепительное всемогущее сознание” [154, с.42], тобто створити ноосферу.

У подальшому „досліди” Матіссена набувають воістину диявольського та страхітливого змісту. В атлантичному океані від боліда, спрямованого волею людини, гинуть одразу два пасажирські судна. На одному з них повертався додому і Михайло Кирпичников. Матіссен засмутився, дізнавшись про цей випадок, але не настільки, щоб усвідомити свою провину, бо він вважав, що заради великих відкриттів можна принести в жертву людське життя.

Письменник застерігає, що у спробі перебудувати землю, стати для народу поводитирем, людина може змінитися, забути про божественне начало і стати дияволом. „Чтобы земное человечество в силах было восстать на мир и на миры и победить их – ему нужно родить для себя сатану сознания, дьявола мысли и убить в себе плавающее теплокровное божественное сердце” [154, с.43]. Тож людина-геній, людина колосальних здібностей, на думку митця, може стати не лише рятівником людства, а і його катом. Людина із диявольськими здібностями і твердою волею несе загибель суспільству. Тому у Платонова мотив бога, спасителя, трансформується в мотив диявола, який можна умовно віднести до мотивів „низу”.

Мотив спасіння, який належить до мотивів „верху”, стає лейтмотивом творчості А.Платонова і розщеплюється на дрібніші мотиви: мотив двигуна, мотив судна, мотив потягу, мотив землі. У платоновському світі моделюються і випробовуються ці засоби „спасіння” людства, засоби досягнення безсмертя. Н.Малигіна стверджує, що „образи „рятівних” споруд створюють у контексті творчості Платонова синонімічний ряд, збагачують і доповнюють

одне одного: „двигун”, „судно”, „потяг”, „земля” [109, с.173].

Зміст мотиву двигуна найповніше розкритий в оповіданнях „В звездной пустыне” (1921) і „Маркун” (1921). Платонов пише про змучених, голодних жителів Землі, які вже втомилися безцільно існувати: „Маркун увидел свою жизнь, бессильную и ничтожную, запутанную в мелочи, ошибки и незаметные преступления” [154, с.34]. Пізніше зміст, який наповнює даний мотив, трансформується в іншу оболонку. У Платонова з’являється мотив корабля. На кораблі відпливає до Америки герой „Эфирного тракта” Михайло Кирпичников. У повісті й планета Земля названа „кораблем небес”. В „Эфирном тракте” наша планета несе в собі два значення: затишний дім та корабель. Ці два образи переплітаються і слугують символом спасіння людства. Але у фіналі всіх творів Платонова простежується певна закономірність: жаданий рятувальний ефект призводить до діаметрально протилежного результату. Принцип відродження мертвої речовини шляхом пропускання його через людські руки (або „пащу” машини), вивертається, являється у своїй зворотній дії: люди „заганяють” свою живу плоть у „мертвий” камінь, але чудодійного обернення не відбувається. Тобто мотив спасіння, який розпадається на більш дрібні мотиви – „двигуна”, „судна”, „потягу”, у Платонова має глибокий підтекст. Замість бажаного вознесіння до зірок, герої ніби розчиняються, гинуть у Всесвіті. Устремління та ідеали ранніх платоновських героїв виявляються химерними, а „вознесіння” виглядає як загибель не тільки тілесна, але й духовна. В „Эфирном тракте” узагальнюються основні платоновські ідеї, викладені в ранніх творах. Марія Кирпичникова приходить до Будинку спогадів вшанувати пам’ять свого чоловіка – Михайла Кирпичникова, інженера-дослідника способу розмноження матерії, котрий загинув на лайнері „Каліфорнія” „под упавшим болидом”, але в урні його праху не було, тільки зберігалася робота зі штучної годівлі та вирощення електронів і пучок волосся. Письменник акцентує увагу на тому, що у Вогулова, Крейцкопфа та Кирпичникова (ранніх героїв А.Платонова) урни з прахом не було. Це свідчить про те, що загинула не тільки тілесна

оболонка людей, котрі мріяли перебудувати Всесвіт, а й душа, яка перейшла на інший рівень, для нас недосяжний, який навіть не дозволяє зберігати пам'ять про себе. Над Будинком спогадів висіла табличка зі словами: „Вспоминай с нежностью, но без страдания: наука воскресит мертвых и утешит твое сердце” [154, с.181]. Душа, чуттєвість, почуття – ці поняття неприйнятні для людини майбутнього, вона повинна керуватися тільки здобутками науки. Але саме душа – невід’ємна частина людського ества, мірило людяності, і її втрата призводить, на думку митця, до фатальних наслідків. Тому характерний для ранньої творчості А.Платонова мотив спасіння у сукупності з мотивом душі допомагає глибше осягнути світобачення автора, вгледіти глибоке філософське підґрунтя його доробку.

У міру того, як автор звертався до мотиву душі, письменником вирішувалась ситуація протистояння свідомості й природи, зумовлена пролеткультівським технократизмом молодого Платонова. Душа як невід’ємна складова особистості виписувалась автором особливо уважно. Душа – материнське лоно свідомості, вона поєднується із природою, із організмом (серце – синонім душі). „Сущность души – это своеобразная энергия, наделенная способностью преодолевать трудности по дороге к высшему миру” [235, с.173]. Душа А.Платоновим трактується суперечливо. Якщо розуміти душу в її високому значенні, то прагнення такої душі, як говорить Платонов, абсолютно нездійсненні, вони неминуче ведуть до виходу за межі тілесної оболонки, штовхають людину до неможливого. Тому людина змушена все життя нести непосильну ношу і хворобливо відчувати стражденну душу. Сама душа, допоки вона „жива”, змушена страждати і тужити (рос. „томиться”). Це і є нормальний стан „живої” душі. Ось як сам письменник говорить про душу у листі до дружини 1922 року: „Я люблю больше мудрость, чем философию, и больше знания, чем науку. Нужно любить ту Вселенную, которая может быть, а не ту, которая есть. Невозможное – невеста человечества, и к невозможному летят наши души” [143, с.402]. Платонов вважає, що „жива” душа може бути тільки у дитини з її ще не втраченою

цікавістю до життя. „Ночью душа вырастала в мальчике, и томились в нем глубокие сонные силы, которые когда-нибудь взорвутся и вновь сотворят мир. В нем цвела душа, как во всяком ребенке, в него входили темные, неудержимые, страстные силы мира и превращались в человека” [154, с.38]. Але з плином часу і за певних життєвих обставин людина може втратити душу. Так сталося, наприклад, з інженером Вогуловим у „Потомках солнца”: „душа в нем истребила сама себя”. Кохання, за Платоновим, це сила, яка може змінити особистість. Втрачене, нерозділене кохання може знищити душу. Органічна катастрофа сталася і з Вогуловим: сила кохання, енергія серця хлинула в голову, розперла череп і створила мозок небаченої потужності. Нічого не сталося – тільки кохання стало думкою, а думка в ненависті винищувала світ. Платонов стверджує думку про те, що для кожної людини важлива інша людина, інакше самотності не позбутися, „единственно нужно человеку, – душа другого человека...” [154, с.48]. У ранніх фантастичних оповіданнях автор акцентує увагу на станах самотності й туги, які пізніше трансформуються у постійні платоновські мотиви.

Ще один герой А.Платонова, інженер Крейцкопф („Лунная бомба” – 1926), глибоко переживає свою провину за загублені людські життя, за випадкове вбивство дитини, символ майбутнього. Його провина, яка повільно роз’їдає душу, не дає йому жити далі, займатися улюбленою справою. Інженер втрачає дитячу цікавість до життя, знищує свій мозок, мертвіє і дичавіє. Але він все ж таки виправляє помилки, допущені протягом життя, і відлітає добровільно в космос, щоб навечно злитися з ним. Інженер фізично, як його душа раніше, розчиняється в безмежних просторах Всесвіту, знайшовши істину у вищих сферах. Майже кожен герой ранньої прози А.Платонова, зробивши чимало життєвих помилок, все ще відчуває, але надто пізно, щоб щось змінити, порухи своєї душі, яка велить жити за Божими законами. „Не выдержал такого роста горя (його будівництво зазнало краху) и жалобно заплакал, упершись лбом в стол” інженер Бертран Перрі („Епифанские шлюзы”), раптово помирає винахідник Матіссен після розмови із Петропавлушкіним, хоча його смерть змальована

письменником відразливо і не викликає у читача співчуття („А этот человек умен, – подумал Матиссен, – он почти убедил меня, что я – выродок”) [154, с.170]. Пробудження душі в надрах технологічної свідомості лише супроводжує перетворення платоновського героя, але основною рушійною силою ще не виступає. Але є виняток – Андрій Вогулов. Рушійною силою його титанічної думки і діяльності з перетворення Всесвіту стало нереалізоване кохання: „Энергия сердца хлынула в мозг, расперла череп и образовала мозг невиданной, невозможной, невероятной мощи” [154, с.43]. Платонов використав інверсію: поміняв містами душу і думку, але їх протистояння збереглося.

Духовне вознесіння до небесних сфер у ранній прозі Платонова трансформується з метафори в реальність. Земля в „Потомках солнца”, „Рассказе о многих интересных вещах”, „Лунной бомбе” стає стартовим майданчиком, з якого людство повинно вирушити в космос. Космічні польоти, за задумом Платонова, повинні допомогти героям віднайти найвищу істину, яка б докорінно змінила життя людства. Зірка в багатьох культурах втілює надію – це знак того, що людина прагне вищого ідеалу, хоче перевершити саму себе. З іншого боку, цей образ асоціюється з незвіданістю зіркових сфер. Звернення людини до зірок у творах Платонова завжди має подвійний смисл, символізуючи людську тягу до істини. Мотив зірки у художньому просторі письменника – це сталий символ надії у спробі віднайти істину, що знаходиться за межами досяжності. Платоновські персонажі з особливою надією вдивляються в зірки, припускаючи, що за ними прихований „інший” – „занебесний” – світ. Їхні бажання віднайти істину іноді закінчуються злиттям із космосом, коли „розчинність” у космосі виглядає не як загибель, а як досягнення бажаного єднання зі світом. Розчинність людини в космосі, в колективі стає обов’язковим елементом ранніх платоновських утопій, де людина здатна самознищитися заради здійснення майбутніх високих цілей. Таке злиття мислиться як віднайдення істини.

Із середини 1920-х років у творчості Андрія Платонова почався новий складний період. Позбувшись елементів космізму і наївно-романтичної віри у світову революцію, він

прагне глибокого осмислення подій у суспільстві. Митець побачив, що політичні форми та засоби управління державою за своєю суттю суперечили уявленням про соціалістичне суспільство, яке марно намагалися побудувати його ранні персонажі. Це викликало у письменника протест, який проглядається ще у прозі початку 1920-х років. Він відчуває, що омріяний соціалізм та надії на нове життя в небезпеці, оскільки в країні почав розквітати бюрократичний апарат, який міг звести нанівець благі починання.

У 1923-1926 рр. Андрій Платонов від'їжджає меліоратором до Тамбова. Його сумні передчуття ще більше підтвердилися у цей період. У листах до дружини він пише: „Я уехал, и как будто захлопнулась за мной тяжелая дверь... Как сон прошла совместная жизнь, или я сейчас уснул и мой кошмар – Тамбов... Вновь охватила меня моя прочная тоска, вновь я в „Тамбове“, который в будущем станет для меня каким-нибудь символом, как тяжелый сон в глухую тамбовскую ночь” [152, с.552]; „Здесь дошло до того, что мне делают прямые угрозы... Сегодня было у меня огромное сражение с противниками дела и здравого смысла” [152, с.557]. Цікаво, що вже у приватних листах А.Платонов говорить про Тамбов з певною відстороненістю, починає брати назву міста в лапки. „Тамбов” став для нього узагальненим символом бюрократизму. Від тамбовських вражень бере початок один із мотивів письменника того часу – мотив головного міста, який найповніше виявляється в сатиричній повісті „Город Градов” (1926).

Назва твору являє собою тавтологію: *Градов* утворено від *град* – синоніму російського слова „город”. Аналізуючи етимологію даного слова, М.Бахтін зазначає, що в уяві читача при сприйнятті тексту виникають не чіткі зорові уявлення, а лише випадкові суб'єктивні обривки, із яких важко мати уявлення про цілісність. „Это предоставляется субъективному произволу каждого, произведение не дает нам никаких указаний, необходимых для построения единичного конкретного зрительного представления города; но если так, то художник вообще не имеет дела с предметом, а лишь со словом, в данном случае со словом „град”, не больше” [8, с.51]. У даному випадку назва твору



асоціюється з Римом, який нерідко називали „город городов”. У зображенні Платонова місто Градов являє собою символічний образ російської держави, це головне місто, столиця, „стольный город”, який втілює ідеї нової державності.

У „Городе Градов” панує бюрократична система, яка згубно впливає на людину і спотворює саму ідею революції. На вершині цієї системи стоїть градовський виконком, головою якого є Бормотов, ідеолог, котрий обґрунтовує принципи нової системи, – Шмаков та виконавці, яких набагато більше, аніж взагалі потрібно для такого містечка. Фабула твору проста і передбачувана. Московського службовця Івана Федотовича Шмакова направляють для відповідальної адміністративної роботи в губернське місто Градов, де він стикається з численними службовими порушеннями. Шмаков спочатку намагається щось змінити, але потім вростає в місцеве середовище і звикає до Градова. Паралельно Шмаков пише працю „Записки государственного человека”, яка покликана обґрунтувати необхідність бюрократії як основи будівництва соціалістичної держави. Спокійне існування градовських чиновників порушується несподіваною обставиною – рішенням Москви скасувати Градовську губернію. Шмаков бере участь у боротьбі за збереження губернії, але ця боротьба закінчується провалом. Губернію скасовують, а Шмаков стає уповноваженим сільради з ґрунтових доріг. Через рік він помирає „от истощения на большом социальном-философском труде”. У зображенні Платонова місто Градов виступає як символічний образ російської держави, що прагне підпорядкувати собі всі сфери індивідуального буття людей, максимально обмежити можливості особистої свободи і самовираження.

Офіційні папери, канцелярська мова сприймаються героями Платонова як джерело вищої мудрості, істини і правди. Градовські урядовці насолоджуються „графами и сроками государственного языка” і поширюючи письмові документи, надихаються усвідомленням, що вони „множат порядок, гармонию в бессмысленном необразованном мире”. Розгорнуте обґрунтування культу офіційного документа, канцелярського паперу дає Іван Федотович

Шмаков у своїх „Записках”: „Нам нужно, чтобы человек стал святым и нравственным, потому что иначе ему деться некуда. Всюду должны быть документ и надлежащий общий порядок. Бумага лишь символ жизни, но она и тень истины, а не хамская выдумка чиновника” [154, с.282].

Характеризуючи канцелярський папір як „тінь істини” (тобто віддзеркалення, проєкцію істини), Шмаков додає їй статусу одкровення, священних скрижалей. Істина ж, в розумінні героїв Платонова, полягає в ідеї всесвітньої державності. Шмаков мріє, що його записки зробляться світовим юридичним твором, і перейменовує свій трактат, даючи йому нову промовисту назву „Советизация как начало гармонизации вселенной”. Шмаков називає своїх товаришів по службі трудівниками на ниві всесвітньої державності. Бормотов у промові перед своїми підлеглими заявляє: „Мне бы царем быть на всемирной территории” [154, с.293].

Повість Платонова має типологічні зв'язки з творами Салтикова-Щедріна, в яких зображується провінційна Росія з її невіглаством, забобонами і фанатизмом деспотів: „Героев город не имел, безропотно и единогласно принимая революцию по мировым вопросам. А может и были в Градове герои, только их перевела точная законность и надлежащие мероприятия. Отсюда пошло то, что сколько ни давали денег этой ветхой, растрепанной бандитами и заросшей лопухами губернии, ничего замечательного не выходило” [154, с.276].

Навіть назва міста Градов асоціюється зі щедрінським Глуповим, але якщо останній утілює особливу дурість, то перший – символізує бюрократизм, яким просякнуті всі галузі життя. Місто Градов – це типовий закуток Росії, який простягається в усі боки від столиці держави. Просторовий континуум автором не визначається, хоча він традиційний для російської класики, зате час визначений точно – мова йде про післяреволюційну Росію і дія розгортається в один із голодних років: „Градов от Москвы лежит в пятистах верстах, но революция шла сюда пешим шагом. Древлеотчинная Градовская губерния долго не сдавалась ей: лишь в марте 1918 года установилась советская власть в губгороде, а в уездах – к концу осени” [154, с.274].

Про те, що наслідування Салтикову-Щедріну було свідомим, свідчать спомини Л.Гумилевського про Платонова, в яких він стверджував, що письменникові найкраще „удавалась літературная критика”, і з усіх він найбільше любив Салтикова-Щедріна [41, с.62]. Стилїстика повісті А.Платонова дуже нагадує твір М.Салтикова-Щедріна. Письменник із самого початку використовує у своєму творі оповідну інтонацію, яка іноді переходить в уїдливу-хвалебну або глузливу для того, щоб підкреслити абсурдність існуючого порядку.

Місто Градов – це своєрідний мікросвіт, що існує за своїми законами. Події відбуваються на грані реальності і фантастики, хоча герої у творі аж надто реальні та й події сприймаються як цілком буденні. Бюрократичний апарат процвітає, починання мешканців міста втратили здоровий глузд і безрезультатні, а діяльність голови нагадує пародію на деспотичне свавілля і навіженість прожектів глуповських градоначальників. „Один председатель хотел превратить сухую территорию губернии в море, а хлебопашцев в рыбаков. Другой задумал пробить глубокую дырку в земле, чтобы оттуда жидкое золото наружу вылилось, и техника заставлял меня сыскать для такого дела. А третий все автомобили покупал, для того, чтобы подходящую систему для губернии навеки установит” [154, с.292]. Для підбору інженерів навіть була створена комісія, але на роботу нікого не взяли, оскільки для того, щоб побудувати сільський колодезь, технік повинен був знати всього Карла Маркса. Через це роботи доручили не фахівцям, а це вплинуло на якість роботи: дамби до осені були змиті літніми дощами, а колодезі стояли пусті. Деструктивні мотиви наскрізь пронизують платоновську оповідь, оскільки всі намагання героїв зробити добрий вчинок зводяться нанівець і стають причиною ще більшого занепаду міста.

Свято, організоване на честь двадцятип’ятиліття служби в державних органах, стає кульмінаційним моментом повісті, воно найбільш повно розкриває сутність обюрократченого суспільства. А.Платонов розкриває підвалини нової ідеології, яка базується на заміні вільного життя цифрами і канцеляризмами: „– Вот-с, товарищ Обрубаев, – мудро и спокойно улыбнулся Бормотов, – Нет

документа, и нет, стало быть, самого факта! А вы говорите – борьба с бюрократизмом! А был бы протокольчик, вы бы нас укатали в какую-нибудь гепею или рекаю! Закон-с, товарищ Обрубаев, закон-с” [154, с.295]. Герої живуть за законами такого світу, у якому почуття, думки, бажання людей замінені обов’язками, циркулярами та розпорядженнями. У повісті зображується ціле суспільство, де „времени у человека для так называемой личной жизни не остается – она заменилась государственной и общепользуемой деятельностью. Государство стало душой” [154, с.297]. Держава забрала душу в народа, залишивши фізичну оболонку. Душа людини перейшла у відомство держави. Платонов вміщує героїв у світ, де живуть за принципом „сєнс життя – державна служба”. У них немає інших інтересів, і вони трепетно щасливі від ретельного щоденного виконання обов’язків. Мета їхнього життя – все зарєєструвати, підписати, підрахувати, попередити від випадкових змін. У цьому виявляється схожість героїв А.Платонова із гоголівськими та чеховськими чиновниками. Але різнить їх одна риса: платоновські герої спираються на досягнення науки і техніки – навіть природу загнали у рамки тарифів і циркулярів.

Дослідник творчості А.Платонова М.Геллер писав: „Фантастический мир Градова – это реальный мир, в котором утопия стала нормой, а норма – утопией” [37, с.119]. Існуюча реальність у повісті набрала гротескних форм, градовська утопія досить незвична. У ній майже відсутня фантастика, реальні події чітко вималювані і акцентовані. Описується конкретний час, у якому відбуваються події, але він ніби зупинився у Градові на певний період. Платонов використовує прийом сарказму, який особливо яскраво виявився в епізоді застілля. Випивши горілки, герої починають розмірковувати над сенсом буття, над правильністю своїх переконань. У розмовах героїв проглядаються особливості сучасного письменникові суспільства. „А тут говорят, что бюрократ – как его? – зодчий и вроде кормилец. Тут говорят, что губком – епархия, что губпрофсовет – ремесленная управа и так далее. Что это такое? Это перегиб палки, констатирую я

(Обрубаев – Т.К.) Это затмение основной директивы по линии партии, данной всерьез и надолго” [154, с.295].

У Градовській губернії природний хід речей визнаний неправильним, а невігласи й дурні владарюють. На цій підставі побудований гротеск у повісті. Він охоплює весь твір, відображуючи процес руйнування моральних норм. За Платоновим, Градов – це здійснена мрія чиновників і бюрократів, реалізована утопія, що трансформувала мрію про щастя у спотворену дійсність. Створюючи цей образ, Платонов використовує гіперболу, іронію, сарказм, особливо в описах життя градовців і діяльності їх керівників. Градов – це символ бюрократизму, що став невід’ємною частиною новочасної епохи.

Ідеї трактату Шмакова, як й інших героїв повісті, були близькими письменнику, оскільки втілювали ідеї молодого Платонова, які звучали в його ранніх статтях і оповіданнях (про нормалізованого робітника, про перебудову Всесвіту тощо) [152]. Читаючи повість, відчувається, що канцелярський фанатизм зрозумілий автору. Жоден із його персонажів не зображений зі злобою чи огидою, а швидше з розумінням і співчуттям. Позиція автора – це позиція не стороннього спостерігача, а учасника подій. Платонов ніколи не вважав себе сатириком і не ставив перед собою завдання розвінчувати правління в державі. Уже в 1933 році Платонов писав: „Нет ведь ни одного писателя, имеющего такой подход в тайники души и вещей, как я. Добрая половина моего творчества помогает партии видеть всю плесень некоторых вещей больше, чем РКИ” [148, с.37]. Це слова із його досьє в архіві КДБ, вони супроводжувалися коментарем, у якому оперуповноважений писав: „Платонов пытался опубликовать полностью или отрывками некоторые из этих произведений, убеждая, что опубликование их не только допустимо, но и необходимо в интересах партии” [148, с.37]. Тобто письменника не влаштовувала існуюча дійсність, яка мала багато протиріч. Це підтверджується і відсутністю сатиричних персонажів у творах письменника. Але правлячі кола негативно сприйняли його доробок. Наприклад, Г.Литвин-Молотов писав: „Смеха, юмора – нет. Злобы, печали, скуки, уныния полон короб. Озлобленность и отрицание даже возможности хорошего, дельного в таких

условиях... Ведь это сатира на все строительство, на весь СССР” [112, с.104]. Попри те, що А.Платонов не викривав, а констатував реальність, читач впевнюється у тому, що оманливою була сама ідея нового суспільства. Тут утопія автора переростає у безжальну антиутопію, яка нещадно розкривалася письменником. Томас Лангерак у своїй роботі „Андрей Платонов в 1926 году” стверджував „Намерения писателя зачастую противоречили результатам его работы” [84, с.211].

Отже, „Город Градов” – це символ російської держави, існування якої обумовлене загальноприйнятими на той час законами, коли держава претендує на роль вищої цінності в житті людини, але перетворюється із захисника на її ката. У даній повісті особливо гучно звучить виокремлений нами мотив великого міста, який певною мірою трансформується в наступних творах письменника. Наприклад, в оповіданні А.Платонова „Усомнившийся Макар” (1929) місто, як центральний орган влади, змальовується автором не менш гостро, аніж в „Городе Градов”.

Головний герой оповідання „Усомнившийся Макар” Макар Ганушкін вирушає до Москви за відповідями на свої запитання. Макар, мандруючи столицею і зупиняючись у різних пунктах, шукає свою дорогу до пролетаріату та соціалізму. Так А.Платонов через мотив мандрів, що є провідним у творчості митця і проймає всі рівні сюжету, намагається осмислити реалії того часу. Герой прагне зрозуміти, чим же старий суспільний лад відрізняється від того, який будується. Макар, котрий постійно і в усьому сумнівається, стикається із бюрократичним апаратом, що є невід’ємною складовою політики нового суспільства. Мотив сумніву неодноразово зустрічається у прозі письменника, оскільки платоновський герой – це людина, що стоїть на роздоріжжі у виборі правильного шляху. Народний майстер (це характерний для митця мотив майстерності) намагається прилаштувати свій винахід (будівельний пристрій, який, на думку героя, був би корисним у господарстві), але його прохання ігнорується. Винахід реєструють, Макарові виплачують рубль на „харчи как неимущему изобретателю из масс”, та реалізовувати народну ідею ніхто не збирається.

У пошуках пролетаріату Макар приходять до нічліжного будинку, але й там без бюрократичних перепон не обходиться. „В ночлежном доме была контора, как во всех московских жилых домах. Без конторы, оказывается, сейчас же началось бы всюду светопредставление, а писцы давали всей жизни хотя и медленный, но правильный ход” [145, с.269]. Макар – звичайна „маленька людина”, простодушний сільський чоловік, який намагається розумно мислити, враховуючи досвід свого непростого життя, маючи намір пристосуватися у великому місті. Герой оцінює реальність як пересічний громадянин, який не заглиблюється у політичні тонкощі. „Макар Ганнушкин почувствовал болезни наших дней: в людях при такой административной опеке постепенно развивается страх перед казенной бумагой, резолюцией, перед „водотолчеей учреждений”, своеобразное отчуждение даже друг от друга” [152, с.23]. Розробляючи мотив „маленької людини”, Платонов намагається відобразити особливості нової суспільно-політичного устрою й місце людини в ньому. Попри те, що Макар завжди говорить те, що думає, у його роздумах є ще один план, прихований, іронічний. Він виникає у результаті того, що Платонов зберігає зміст фрази незакінченим, лишаючи читачеві змогу самому знайти „окончательное означаемое”. Г.Белая про письменників 1920-х років писала: „В их произведениях чувствовалась какая-то вибрация смысла, отсутствие ответа на решающий вопрос времени („за” или „против”), привкус растворенного в тексте сомнения” [12, с.7]. А.Платонов – майстер деталі, яку іноді використовує так, що „возникала двусмысленность при восприятии... Но кто знает: очисти он от подобных деталей вещь, и она потеряет свою неповторимость и свое очарование” [227, с.251]. Автор залишає реципієнта сам на сам із художнім твором, даючи простір для роздумів. Письменник не нав’язує своїх думок, залишаючи гострі питання сучасності без остаточних відповідей.

В оповіданні „Усомнившийся Макар” автор продовжує розробляти мотив великого (головного) міста. Якщо у „Городе Градов” столиця існувала незримо, десь далеко, втілюючи першоджерело „справедливості”, і стає розплатою для войовничої бюрократії, то в „Усомнившемся Макаре”

столиця є місцем її існування. В „Усомнившемся Макаре” вперше Москва зображена як „головне місто”, де панує державний бюрократичний апарат, де людина лише дрібний гвинтик великого механізму, який безболісно можна замінити. Так втілюється мотив „маленької людини”, що є безвольною й беззахисною в умовах бюрократизму. Проблеми „маленької людини” вирішуються в столиці на користь держави. Макар відчуває себе чужим у тих місцях, куди потрапляє, хоча спочатку Москва, тобто велике місто, здавалося йому раєм на землі. Герой на початку своїх мандрів йде ніби уві сні „в направлении башен, церквей и грозных сооружений – в город чудес науки и техники, чтобы добывать себе жизнь под золотыми головами храмов и вождей” [145, с.264]. Чистою та чудесною бачить Макар Ганушкін столицю здалеку, з теплотою і трепетом описує свої відчуття. Але почуття любові до великого міста зникає після першого ж з ним контакту. У думках героя з’являються сумніви щодо правильності своїх вражень. Проходячи вулицями столиці, Макар дивується безпорадності мешканців, і його цікавість змінюється жалем і сумнівом. Задивившись на сумний пейзаж міста, він думає: „Не то тут особые негодяи живут, что даже растения от нихдохнут? Ведь это весьма печально: человек живет и рождает близ себя пустыню! Где ж тут наука и техника?” [145, с.264].

В оповіданні домінує мотив сумніву, що пов’язаний з образом головного героя. Мандри Макара Ганушкіна Москвою супроводжуються подивом і нерозумінням. Навіть влаштуватися на роботу герой не міг, оскільки був без талону, а людина без документу – ніхто. „Тебе надо сначала в союз рабочих записаться, сквозь классовый надзор пройти” [145, с.267] – радить героєві один із будівельників. Макар Ганушкін у своїй мандрівці Москвою все побачене піддає критиці і сумнівам. Він бачить невідповідність законам здорового глузду фактичної сутності явищ, викривлення загальноприйнятих норм людського існування. Отже, мотив великого міста розростається до небувалих гротескних форм і стає символом загальної заорганізованості суспільства.

Герой оповідання побачив світ, у якому кожна окрема людина є „зайвою”, а важливими є тільки проблеми



„дальніх”. Тут певною мірою еволюціонує ніцшеанський мотив „любові до дальнього”, що характерний і для цього періоду творчості А.Платонова, проте виражений не так яскраво. Державі немає діла до кожного окремого Макара, вона дбає лише про всіх „прочих”.

Тогочасна критика часто дорікала А.Платонову за те, що він гостро критикує існуючий лад, але проти влади він ніколи не виступав, навпаки, письменник всіляко допомагав пролетаріату будувати соціалізм. О.Кузьменко досить тонко схарактеризовував авторську позицію у творах письменника: „Речь идет не об отрицании государства А.Платоновым, а о теории и практике такого построения государства, при котором частная жизнь отдельного человека полностью обесценивается и трактуется как средство” [83, с.92].

Простодушність та наївність Макара Ганушкіна допомагає авторові розкрити справжню реальність, назвати речі своїми іменами. В оповіданні складається гротескна ситуація, яка наприкінці досягає кульмінації. Заморившись за день, Макар і Петро йдуть до міліції обідати, з чого Макар зробив висновок про те, що „в милиции кормят”. Герої прикинулись психічнохворими (а для цього необхідно було говорити тільки те, що думаєш), вони добилися того, що їх відправили до лікарні. Як бачимо, у цьому абсурдному світі маленька людина, яка розсудливо думає, проголошується психічнохворою. Мотив хвороби поширюється на все суспільство. Герої читають твори Леніна, їх слухають і підтримують „больные душой рабочие и крестьяне”. Здавалося б, у тому місці, куди потрапили герої, не буде сказано жодного розумного слова, але все якраз навпаки. У перефразованих словах Леніна розкривається позиція самого автора, котрий разом з Макаром засумнівався в принципах і методах побудови соціалістичного суспільства. „Наши учреждения – дерьмо... Наши законы – дерьмо. Мы умеем предписывать, но не умеем исполнять. В наших учреждениях сидят враждебные нам люди, а иные наши товарищи стали сановниками и работают как дураки... Побольше надо в наши учреждения рабочих и крестьян... Социализм надо строить руками массового человека, а не чиновничьими бумажками наших

учреждений. И я не теряю надежды, что нас за это когда-нибудь поделом повесят” [145, с.274]. У цих рядках звучить уже не іронія, а нищівний сарказм. Заключним штрихом платоновського твору, як і в оповіданні „Государственный житель”, є раптова пародійна кінцівка. Лев Чумовой пропрацював в комісії у справах ліквідації держави 44 роки і „умер среди забвения и канцелярских дел”.

Повість А.Платонова „Сокровенный человек” (1926) теж побудована на мотиві мандрів головного героя радянськими просторами. „Маленька людина” Фома Пухов всюди стикається з бюрократичними перепонами, до яких не може звикнути. Приїхавши до Баку, Пухов не розуміє, для чого бюрократизмом замінюють конкретну роботу і відмовляється „пришить себя к делу”. На скарги Шарикова, котрий говорить, що не в змозі налагодити роботу в Каспійському пароплавстві, Пухов відповідає: „А ты чего писцом стал: бери молоток и латай корабли лично” [154, с.343]. Знову відчуваються ремінісценції з „Истории одного города” Салтыкова-Щедрина. Голова Брудастого (Органчика) була налаштована на дві „мелодії”: „Разорю!” і „Не потерплю!”. А Шариков видавав резолюції теж лише в двох формах: „нехай” і „не треба”, але на відміну він щедрінського героя, комісар тяжко зітхав і був обтяжений цією роботою, утім, сприймав її як революційний обов'язок.

В умовах тоталітарного суспільства кожна окрема „маленька людина” пристосовувалась до життя, як могла. Наприклад, товариш Макара вступив у партію через смерть сина: „Оттого Петька и в партию полез. Мальчонка умер – горе небольшое, а для родителя тоска. Деться ему некуда, баба у него – отравя, он и полез!” [154, с.356]. Роздуми платоновського героя про горе ближнього наводять на сумні висновки, оскільки втрата дитини прирівнюється до прикрого випадку, який стає буденним.

До кінця 1920-х років письменника не покидає відчуття неправильності обраного державою шляху. Він з острахом спостерігає, як у країні формується система насилля, що знищує гуманістичні якості в людині та обертає її на гвинтик держави, не дає можливості вільно працювати й реалізувати себе. Через мотив мандрів письменник намагається дослідити еволюцію суспільства, поглянути на

суспільно-політичний устрій ніби зсередини. Наприклад, герой нарису „Че-Че-О” (1928) мандрує безмежними просторами Росії і бачить, як поширюється нова соціальна хвороба – бюрократизм, що стає, за визначенням Платонова, „биологическим признаком целой самостоятельной породы людей”. Організуються нові заклади, видаються різноманітні директиви, кількість „районных людей” все збільшується. У результаті письменник приходиться до думки, що бюрократична верхівка хоче „зажать колеса революции, чтобы до социализма доехать немного позднее”, що бюрократичне керівництво – це та сама експлуатація. Але головне, на думку письменника, що бюрократизм знищує людські душі й створює величезну прірву між самими людьми. На підтвердження цього можна навести діалог двох робітників Федора Федоровича і Пилипа Павловича, які за розпиванням горілки розмірковував над тим, як чиновники „объели” губернію, як у людях душевність зникла і ніхто нікому тепер не потрібен.

Емоційна атмосфера творів кінця 1920-х років відображає настрій письменника тих часів. Його герої багато думають, сумують, страждають, сумніваються, але ніколи не радіють, не сміються, хоча іноді їхні вчинки й викликають посмішку в читача. Через мотиви мандрів, великого міста та мотив „маленької людини” автор простежує складні історичні процеси, що мали місце у радянському суспільстві початку століття. Твори письменника кінця 1920-х років наскрізь просякнуті іронією, гротеском, що ще більше підкреслюють соціальне відчуження.

Сміливі для того часу твори А.Платонова призвели до різких нападів з боку літературних критиків та ідеологів нового порядку. Критики звинувачували письменника в „подкулачничестве”. Так, Р.Мессер писала: „Творческий метод Платонова реакционен, потому что реакционна его классовая идеология, идеология той части мелкобуржуазной интеллигенции, которая стоит перед пролетарской революцией и не видит ее подлинного смысла” [114]. Але ніхто не зміг примусити письменника відмовитися від своєї позиції.

Для творчості А.Платонова цього періоду характерні фольклорні мотиви. Герої А.Платонова – Фома Пухов, Макар Ганушкін – вирушають у далеку дорогу самі не знають за чим. У фольклорі різних народів традиційними є подорожі головних героїв за три моря у пошуках незвіданого. Вони не знають, що шукають, проходять випробування, долають перешкоди, з непереборною впертістю йдуть до своєї мети. Платоновські герої нагадують певною мірою казкових персонажів, які від'їжджають за тридев'ять земель у пошуках щастя. Головний герой російської казки – Іван Дурень. „Иван воплощает в себе добродетели человека, уважающего права других. Он безкорыстен, доверчив, почтителен к старшим, он хранитель и защитник родовых и семейных начал” [171, с.115]. Такими собі казковими іванами видаються читачеві платоновські правдошукачі. Наприклад, в оповіданні „Усомнившийся Макар” дійсність сприймається крізь призму світобачення головного героя. Навіть ім'я автор дає герою неабияке. З давньогрецької мови воно перекладається як „щасливий”. Та головний герой не сидить на одному місці, він марить потрапити в омріяне місто, життя в якому здається йому казковим. Але світ столиці ворожий і незрозумілий Макарові. Він намагається осмислити побачене в Москві у своїй голові, яка, на його думку, не вміє думати. Такий процес освоєння „чужого” світу набуває в оповіданні форми гротеску. Макар Ганушкін, котрий має своє уявлення про сенс життя, стикається із безглуздим світом. Йому незрозуміло, для чого возять туди-сюди пусті бідони, десятки людей кудись біжать „словно крестьяне на уборку урожая”, а посеред вулиці лежить гора цегли, що залишилась після будівництва. Намагаючись усвідомити побачене, знайти йому виправдання, Макар зіставляє це зі своїми особистими, усталеними уявленнями про життя. „Люди здесь сытые, лица у всех чистоплотные, живут они обильно, – они бы размножаться должны, а детей незаметно” [145, с.273]. Діти – майбутнє країни, але відсутність дітей промовисто характеризує сутність змальованого суспільства. Мотив дитинства, який звучить у цьому оповіданні, стане провідним у творчості Платонова наступних років.

Фома Пухов („Сокровенный человек”) теж подається у мандри від невимовної туги. Герой з казковою легкістю потрапляє із одного місця в інше, у зміні дії важливу роль відіграє випадковість. Після Царицина Фома Пухов сідає в перший ліпший потяг і раптово приїжджає на батьківщину, а засумувавши від одноманітної роботи в майстернях, він „прямым и скорым сообщением” потрапляє в Баку. Він сам не знає, чого хоче від життя, і намагається все спробувати. Працює на снігоочисній машині, йде служити на флот, бере участь у бойових діях, намагається бути корисним на мирних об’єктах, і весь цей час мріє віднайти істину, давно втрачену і невідому. У фіналі повісті знайшли відбиток протиріччя письменника. Мандри Пухова закінчилися світлим і теплим ранком, коли до нього повернулося те „нечаянное в душе”, що, здавалося, уже втрачене. А.Платонов називає свого героя „сокровенною людиною”. Але „сокровенный”, за В.Далем, це ще і таємний, прихований, заповітний. Такий і головний герой повісті. Він відмовляється вчитися комунізму, щоб мозок залишився „свіжим”, але все ж надії і перспективи майбутнього пов’язані у письменника і його героя саме з революцією. Для Пухова це було ніби відкриття, а для Платонова – незмінне переконання: „Революция – как раз лучшая судьба для людей, верней ничего не придумаешь. Это было трудно, резко и сразу легко, как наваждение” [154, с.376]. Герой майже знаходить те, за чим вирушає в дорогу, але у його роздумах містяться сумніви у правильності своїх переконань і дається натяк на те, що мандри персонажа ще не скінчилися.

Герої платоновської прози кінця 1920-х років нагадують дещо модернізованого фольклорного персонажа Іванушку, якого всі вважають дурником. Наприклад, Фома Пухов сам себе називає дурнем, оскільки вважає, що так простіше пристосуватися до нового життя: „Я – природный дурак! – объявил Пухов, потому что знал особые ненарочные способы очаровывать и привлекать к себе людей и всегда производил ответ без всякого размышления” [154, с.373]. Із вуст платоновського героя звучать фрази, які, на перший погляд, видаються наївними, дитячими, але насправді мають глибокий зміст. Наприклад, Пухов,

зголоднівши, на кладовищі на могилі своєї дружини різав ковбасу. „Естетство свое берет!” – так відчув ситуацію герой. Або ж інша його крилата фраза: „Все совершается по законам природы”. В.Васильєв пише: „Характер Фомы Пухова разработан А.Платоновым удивительно стереоскопично, объемно и живо, он течет, переливается, открывается читателю разными и часто неожиданными гранями и потому, как все живое, трудно уловим, неудобен для логических формулировок и окончательных выводов” [23, с.117] Спочатку здається, що Фома Пухов – недалеко людина, дурник, який іноді виголошує певні твердження. Але в літературі давньої Русі саме дурень був „человеком, видящий и говорящий „голую” правду” [97, с.260]. З часом спостерігаючи за переміщеннями героя, ми утверджуємося в думці, що не такі вже й безглузді думки приходять в голову героя. Ці судження настільки влучні, що стають наскрізними мотивами-мовленнями цього періоду творчості А.Платонова.

На відміну від казки, час і місце у творах А.Платонова детально вимальовується, але читача не полишає відчуття ірреальності дійства. Відомий платонознавець В.Чалмаєв писав: „Какое-то вязкое, почти нерасторжимое единство согласия и „сомнения”, совмещенность в рассказе событий настоящего и тревожных взглядов на них же как бы из будущего” [152, с.23]. У побудові творів, у легкості просторово-часових перенесень, раптових поворотів долі персонажів вбачаються елементи казковості. Уві сні Макар („Усомнившийся Макар”) тричі сповнюється страхом і тричі виганяє його цікавістю, як і герої казок, які тричі долають перешкоди на своєму шляху. „Три раза в него входил страх перед неподвижно-научным, и три раза страх изгонялся любопытством” [145, с.271] Можливо, трикратний повтор, характерний для усної народної творчості, надає подіям у доробку письменника особливого ефекту.

У творах А.Платонова зустрічаємо мотив випробування головного героя злими силами. Наприклад, герой повісті „Сокровенный человек” випробовується природою. „На дворе его встретил удар снега в лицо и шум бури. – Гада бестолковая! – вслух и навстречу движущемуся пространству сказал Пухов, именуя всю природу” [143, с.6].

Неодноразово випробовує платоновського героя машина. Фома Пухов не потрапляє в такі ситуації, але інші герої стають жертвами машини досить часто. Для прикладу можна згадати той момент, коли два величезних потяги, які тягли снігоочисну машину, залетіли в кучугури. Машиніст-петроградець був відкинутий далеко від потяга і отримав смертельну травму, а його помічник загинув на місці. Але для головного героя машина стає ніби оселею, де йому завжди зручно і затишно, тобто стає рятивним острівцем у незатишному просторі. „В вагоне было не чисто, но тепло и как-то укротно” [143, с.7]. „Ночной ветер и какая-то дождливая мелюзга локонали его самочувствие, и он обрадовался дыму паровоза, как домашнему очагу, а вокзальный зал показался ему милой родиной” [143, с.45]. А в „Усомнившемся Макаре” герой теж знаходить затишок у глибині механізму: „Макар залез в глубину механизма, под вагон, и там лег на отдых, слушая волнующую скорость колес. От покоя и зрелища путевого песка Макар глухо заснул и увидел во сне, будто он отрывается от земли и летит по холодному ветру” [145, с.264].

Головною рисою жанру казки є спрямованість на розкриття життєвої правди з допомогою умовно-поетичних форм. А.Платонов у своїй творчості намагається відтворити історичну правду, тому іноді й звертається до фольклорних мотивів. Ці мотиви дозволяють письменникові розкрити глибинні процеси, що відбувалися у народній свідомості початку ХХ століття, осмислити у народних категоріях ті зміни, що відбувалися в суспільстві, нагадати про моральні пріоритети.

У прозі А.Платонова кінця 1920-років потужно звучать екзистенціальні мотиви. Цю групу мотивів дослідники почали виокремлювати у творчості А.Платонова давно. Л.Фоменко у 1985 році в монографії „Человек в философской прозе Платонова” говорить про те, що наміри героїв платоновських творів знайти сенс буття зображуються „как глубоко личный процесс, как потребность каждого индивида: каждый постигает мироздание и бытие в нем сам, каждый носит свой мир с собою” [218, с.8]. Багато про екзистенціалізм письменника писали М.Васильєва „Философия существования Андрея

Платонова” [24], М.Дмитровська, яка досліджувала співвіднесеність екзистенціального і архаїчного у творчості митця [47], В.Заманська, яка зіставляє російський художній екзистенціалізм із західноєвропейським [52]. О.Кеба у монографії „Андрей Платонов и мировая литература XX века” [65] розглядає типологічні зв'язки екзистенціалізму Платонова із художнім екзистенціалізмом французьких письменників А.Камю, Ж.-П.Сартра та класичним екзистенціалізмом, який має місце у працях російських та німецьких філософів початку століття – Л.Шестова, М.Бердяєва, М.Хайдеггера, К.Ясперса, М.Бумера.

Екзистенціалізм Платонова співвідноситься із філософією життя, в основі якої лежить переживання. Екзистенціалізм намагається подолати психологізм і вийти на онтологічний рівень людського існування. „Экзистенция – это и есть собственное бытие каждого отдельного человека, но при этом оно, как считают экзистенциалисты, характеризуется незамкнутостью, открытостью трансценденции” [65, с.67]. С.Семенова, характеризуючи протистояння „людина – світ”, слушно відзначала: „Экзистенциальные философы обращаются исключительно ко второму члену протистояния – к человеку” [181, с.170]. А.Платонов не лише намагався відтворити певні уявлення про світ, людину, життя, але вся його творчість взагалі – це цілісна філософсько-естетична система, яка відображає художнє світобачення митця. Письменника не випадково вважають визначним філософом доби, у доробку якого важливе місце посідають екзистенціальні мотиви. До екзистенціальних мотивів цього періоду можна віднести мотиви туги, самотності, смутку, мотив перетворення. Симона де Бовуар в статті „Метафізика і література” стверджує, що в екзистенціальному романі на відміну від класичного „вместо традиционного конструирования характера и психологии героев на первый план выдвигается исследование философских модусов-изменений отдельной субъективности, переживающей мир” [65, с.69]. Вона виділяє такі модуси-виміри, як „тоска”, „тревога”, „страх смерті”, тобто виділені нами мотиви ще визначаються як „модуси-виміри”, що надзвичайно важливо при розкритті платоновської концепції особистості.



Мотив туги і суму, який з'явився у ранніх творах автора, продовжує розроблятися й у повісті „Город Градов”. Михайло Геллер писав: „Андрей Платонов сочетает в „Городе Градове” (и в последующих произведениях о действительности) быт и фантастику. Но он добавляет к этой смеси третий элемент – внутреннюю личную заинтересованность происходящим, болезненное чувство обиды человека, обманутого в своих надеждах” [37, с.113]. У повісті „Город Градов” сум і нудьга – постійні супутники Шмакова, філософа-бюрократа: „Дальше Шмаков не слушал, заскорбев от дум и недоброкачества жизни”, „Сел за голый стол Иван Федотыч, поглядел во двор, где травы умирали, и ему сделалось скучно” [154, с.281]. Він то журиться „в удручение от многочисленности хамства”, то „чувствует отчаяние в сердце”. Так і помирає, працюючи над головною справою свого життя, великим соціально-філософським трактатом „Принципы обезличения человека, с целью перерождения его в абсолютного гражданина с законно упорядоченными поступками на каждый миг Бытия”.

В оповіданні „Усомнившийся Макар” мотив смутку є теж домінуючим. Після зустрічі з пролетаріатом Макар констатує, що життя розписане і розподілене, але для душі в ньому місця не знайшлося. „Нам сила не дорога – мы и по мелочам дома поставим, – нам душа дорога. Раз ты человек, то дело не в домах, а в сердце. Мы здесь не на расчетах работаем, на охране труда живем, на профсоюзах стоим, на охране труда увлекаемся, а друг на друга не обращаем внимания – друг друга закону поручили” [145, с.271] – сказав Макару чийсь голос у нічліжному будинку.

У символічному сні героя А.Платонова теж обтяжують сум і сумніви. Макар уві сні зустрічається із освіченою людиною, в очах якої відображалось далеке масове життя, так ніби одиничних Макарів він просто не бачив від „занадто далекого погляду”. Але при наближенні виявилось, що освічена людина нежива. Макар засумнівався, чи взагалі той був колись живим, не маючи ні душі, ні серця, а лише „далекий науковий погляд”. В оповіданні сумнівається не лише Макар. Петро, котрий допомагав пристосуватися героєві до умов великого міста, теж переймається сумнівами

й відчуває себе чужим у партії бідняків. „А я говорю тебе про чистую партию, у которой четкий взор в точную точку. Когда я нахожусь на сходе среди партии, всегда себя дураком чувствую... Потому что у меня ум тело поедает. Мне яства хочется, а партия говорит: вперед заводы построим – без железа хлеб растет слабо. Понял ты меня, какой здесь ход в самый раз?!” [145, с.273].

Постійно сумує і „сокровенный человек” Фома Пухов. Самотність – друге „я” героя, невід’ємна складова його особистості. Пухов постійно сумує через смерть своєї дружини. Але тужить він не тільки за близькою людиною, з якою прожив життя, а через те, що залишився тепер самотин на світі. „Но вьюга жутко развертывалась над самой головой Пухова, в вечной трубе, и оттого хотелось бы иметь рядом с собой что-нибудь такое – не говоря про жену, но хотя бы живность какую” [154, с.306]. Смуток – постійний супутник Пухова. Що б не робив герой, він завжди сумує і нудьгує: „Но сердце его иногда тревожилось и трепетало от гибели родственного человека и хотело жаловаться всей круговой поруке людей на общую беззащитность. В эти минуты Пухов чувствовал свое отличие от природы и горевал, уткнувшись лицом в нагретую своим дыханьем землю, смачивая ее редкими неохотными каплями слез” [143, с.38]. Від невикористаної туги людина може змінитися, тобто перетворитися. Фізичні метаморфози вже траплялися із героями ранніх фантастичних оповідань: Вогуловим, Крейцкопфом. І для цього періоду творчості А.Платонова характерний мотив перетворення. Зокрема тілесно спотворюється Фома Пухов: „он ходил по траве, ложился на живот в канаву и сосал какую-нибудь желчную траву, из которой не теплый сок, а яд источался. От этого яда или еще от чего-то Пухов весь запаршивел, оброс шерстью и забыл, откуда и куда он ехал и кто он такой” [143, с.43].

Пухов – це герой-мандрівник, гнаний вічною безвихідною тугою. Мотив туги напрочуд гучно звучить у повісті „Сокровенный человек”. Герой „Сокровенного человека”, відволікаючись на яку-небудь справу, на певний час забувається, але туга безвиході знову і знову повертається до нього. Все його життя, всі його мандри

стають пошуком виходу, де б його душа знайшла притулок і задоволення. Але не знаходячи такого місця, він, немов дитина, починає прикрашати життя химерними історіями: „Пухов, не видя удовольствия в жизни, привык украшать ее геройскими рассказами, и всем становилось от того веселей” [154, с.53].

Інші герої Платонова, як і Фома Пухов, теж сумують від самотності й беззахисності. Усі герої повісті шукають своє місце в суспільстві, постійно змінюючи рід діяльності. Так, Зворичний пішов у партію через тугу за сином. Шариков воював за обіцяне революцією майбутнє, але його душа страждає від бюрократичної роботи у флотилії. Навіть „ворог” – білий офіцер Леонід Маєвський переживає розчарування й сум, а не злість та ненависть. „Маєвському надоела война, он не верил в человеческое общество – и его тянуло к библиотекам”, – пише про нього Платонов. Білий офіцер Маєвський, поет і знавець історії релігій, який переконався в недосконалісті будь-якого суспільного устрою, роздумує над тілом убитого комісара Афоніна: „Неужели они правы? – спросил он себя и мертвих. – Нет, никто не прав: человечеству осталось одно одиночество. Века мы мучаем друг друга – значит, надо разойтись и кончить историю” [143, с.62]. А.Платонов, як і його герой, розуміє: дві ворожі сили не можуть спинитися – „гораздо легче кончить себя, чем историю”, що і робить Маєвський у відчаї.

Мотив суму традиційний, постійний і стає структуротвірним мотивом художньої прози митця. Починаючи із ранніх фантастичних оповідань, сумують усі герої письменника, сумує і сам автор. Навіть платоновський пейзаж пронизує глибокий сум: „Печальный, молчаливый сентябрь стоял в прохладном пустопорожном поле, где не было теперь никакого промысла” [154, с.280]. Це особлива риса світобачення митця, що позначається на всьому художньому просторі творів.

Характерною особливістю платоновського екзистенціалізму є те, що він пронизує всю поетику письменника, а особливо мову його творів. Митець акцентує важливість переживань людиною свого існування, про що свідчить часте використання так званих слів-екзистенціалів:

„грусть”, „одинокство”, „тоска”. Екзистенціальність платоновської творчості підкріплюється особливим типом оповіді, коли авторська мова відходить на другий план, а основне місце у творі відводиться філософствуванню простої, звичайної людини, для якої характерне не тільки осмислення дійсності, а передусім „переживання” її, тобто підключення всіх відчуттів. „Что мне делать в жизни, чтоб я себе и другим был нужен?” [145, с.271], – над таким питанням із жахом замислюється Макар, подаючись у мандри.

Характерний для раннього періоду творчості А.Платонова мотив мандрів посилюється в 1920-1930-х роках. У цей період у письменника вже виробився неповторний стиль, про який Томас Лангерак писав, що він унікальний і стає „главным достоинством и отличительной чертой его творчества” [84, с.203]. Повість „Сокровенный человек” – перший твір, в якому виявилися характерні риси нового платоновського стилю. У ньому воєдино сплітаються сатиричні, ліричні та історичні начала. „Сокровенный человек” за своєю структурою являє ходіння в революцію героя-мандрівника, бунтівника, який у нових життєвих враженнях шукає вихід своїй душевній тузі. Фома Пухов – і учасник, і спостерігач, тому всі події побачені й показані кризь призму його світобачення. „Он, стихийный философ, чуточку озорник, впадающий то в душевный полусон, то в повышенную возбужденность, путешествует по проселкам революции, пытается понять что-то важное во времени и в себе „не в уюте, а от пересечки с людьми и событиями” [152, с.19]. Цей образ є центральною ланкою в композиції повісті. Він стає тим стрижнем, навколо якого концентруються події. Це традиційна побудова платоновського тексту, де головний герой амбівалентний. „Фома может быть принят и за своего рода лишнего человека, путающегося в ногах революции, и за пересмешника, которому решительно наплевать на все, и за бессердечного бродягу, и просто за круглого идиота и дурака, и за очарованного странника, созерцающего сотворение нового мира, и за хитреца себе на уме” [23, с.117].

„Сокровенна людина” продовжує і значно поглиблює лінію шукань платоновських героїв-мандрівників. У душі Пухова живе невгамовне бажання переміни місця, герой перебуває в постійному русі, у пошуку істини, сенсу життя й духовної рівноваги: „Ветер тормозил Пухова, как живые руки большого неизвестного человека, открывающего страннику свою девственность и не дающего ее, и Пухов шумел своей кровью от такого счастья” [154, с.342]. Іноді, що є характерною особливістю платоновського стилю, Пухов потрапляє в замкнений простір, відчуючи душевний тягар („со злобой степного человека поглядел на дикие горы, очертенело загромоздившие пешеходную землю”) [154, с.341]. Фома Пухов, зазнавши життєвих негараздів, намагається знайти сенс свого існування у мандрах. Усе в своєму житті герой сприймає як належне: смерть дружини, революцію, заметіль. „Все совершается по законам природы” – заспокоював він сам себе, сумуючи від безпритульності після смерті дружини [143, с.5]. Виклик на роботу він теж сприйняв як належне, слухняно розписався, оскільки „в те годы попробуй не распишись” [143, с.7]. Мандри героя видаються рятівними для нього, своєрідним спасінням для його душі, що виливається у традиційний платоновський мотив спасіння. Цей мотив належить до мотивів „верху” і розщеплюється на більш дрібні мотиви: мотив двигуна, мотив судна, мотив потягу, мотив землі. Герой повісті знаходить вихід своїй енергії, працюючи з технікою. Фома Пухов безмежно цінував машину, глибоку повагу в нього викликали люди, які вміли відчувати машину. Лише в роботі Пухов відволікається від безкінечної туги і відчуває „странное удовольствие от предстоящего трудного беспокойства: все жизнь как-то незаметней и шибче идет” [143, с.37]. Герой сприймає роботу з машиною як звичайну справу, „не спя неделями и питаюсь сухой кашей”. Волею долі герой опинився на боці більшовиків, але в душі він не переймається проблемами ворогуючих партій. Потрапивши в оточення білих козаків він рішуче заявляє: „– Что ты. Чертова кукла, пулей пугаешь! – ... я сам тебя гайкой смажу! Не видишь, что в перевал сели и люди побились! Фулюган, черт!” [143, с.44]. Герой керується не ідейними переконаннями, а здоровим глуздом. Рятівною для

платоновського героя є його природна допитливість. Автор наділив свого персонажа незвичайною жагою знань. Він читає все, що потрапляє до його рук, оцінює побачене зі свого „незалежного” боку. Особливо ретельно герой перечитує привокзальні плакати, щоб зрозуміти підґрунтя нової соціальної філософії. „В рабочие руки мы книги возьмем, учись, пролетарий, ты будешь умен!” [143, с.15]. „Нескладно”, – відмічає Пухов. Герой пригадує випадок із військовим начальником, коли той приїхав один у величезному потязі, а робочий люд так і залишився чекати на вокзалі наступного товарного потягу.

З образом локомотива у повісті „Сокровенный человек” пов’язаний мотив спасіння. Узагалі для літератури того часу мотив паровоза є традиційним. Цей образ присутній у багатьох творах А.Платонова як створіння, рівне за важливістю людині. Платоновські герої ставляться до потяга з трепетом і теплотою, як до живої істоти. Саме через ставлення героїв до машини автор змальовує характерні риси своїх персонажів. Потяг у повісті має два значення: реальне і символічне. В обох смислах він відрізняється від образу, притаманного літературі того часу. У першому – це важка величезна машина, творіння людського розуму, що живе своїм життям і вимагає турботи. У другому значенні потяг – це символ руху життя до абсолюту, символ історії: „История бежала в те годы, как паровоз, таща за собой на подъем всемирный груз нищеты, отчаяния и смиренной косности” [143, с.54].

І в першому, і в другому випадку автор одухотворює машину, наділяючи її людськими рисами. У результаті цього платоновська оповідь набуває особливої внутрішньої напруги: „Всю ночь шел поезд, – гремя, мучаясь и напуская кошмары в костяные головы забывшихся людей... Паровоз подолгу гудел на полном ходу, пугая темноту и прося о безопасности. Выпущенный звук долго метался по равнинам, водоразделам и ущельям и ломался оврагами на другой страшный голос” [143, с.71]. У платоновському мотиві потягу відобразилась загальна тенденція творчості автора цього періоду. Його потяг – це не локомотив революції, що летить до світлого майбутнього, а потяг трагічної історії, що летить у незвіданість. „В полночь

тронувся поездной состав неизвестного маршрута и назначения. Осенний холодный дождь порол землю, и страшно было за пути сообщения.

– Куда он едет? – спросил Пухов людей, когда уже влез в вагон.

– А мы знаем куда? – сомнительно произнес кроткий голос невидимого человека. – Едет, и мы с ним” [143, с.71].

Для героїв повісті „Город Градов” мотив мандрів не стає рятівним. Шмаков – єдиний персонаж, який приїздить до міста, а в місті вже давно все статично. Згодом і мандрівник Шмаков, осівши в місті й прийнявши його порядки, стає схожим на корінних мешканців. Як відомо, мандри для героїв А.Платонова – це життя, а зупинка рівноцінна смерті. Фінал твору трагічний, оскільки у місті „дураки в расход пошли”, а сам Шмаков помер. А от закоренілий бюрократ Бормотов, хоча і був знятий з керівної посади, як пише письменник, живий і досі. Образ Бормотова втілює статику, яка, на думку митця, є руйнівною для суспільства.

Таким чином, мотивна організація прози А. Платонова 1920-х рр. обумовлена соціально-історичними змінами в російському суспільстві, захопленням митця різноманітними філософськими теоріями, а також ідейно-естетичними пошуками письменника.

У фантастичних творах Платонова початку 1920-х рр. (“Маркун”, “Потомки солнца”, “Лунная бомба”, “Эфирный тракт”) переважають мотиви надлюдини, перетворення людини й світу, “ближнього” і “дальнього”, що пов’язані з ніцшеанськими ідеями. Герої ранніх оповідань і повістей наділяються надзвичайними якостями, мріють перетворити весь всесвіт, відмовляючись від особистого життя. На створення образів супергероїв (винахідників, інженерів, будівників) вплинули й мотиви “сублімації” та “ваблення”, що беруть початок у теорії психоаналізу З.Фрейда. Разом з тим письменник вже у ранніх творах перевіряє своїх героїв на духовну міць, утверджуючи думку про те, що навіть для самої високої мети не можна пожертвувати людським життям і щастям. Перетворення всесвіту, як вважає Платонов, неможливе без морального перетворення людини, але при цьому не можна забувати про саму людину й духовні засади буття. Тому

особливого значення у ранніх творах набувають “рятівні” мотиви – жінки-матері, нареченої, “душі світу”, які походять з творів В.Соловйова. У своїх ранніх творах митець змальовує картини майбутнього, мріє про шляхи розвитку людства. Молодому Платонову притаманний космізм художнього мислення, що виявляється на рівні сюжету, композиції, хронотопу, образної системи, а також мотивної організації. Космічні мотиви у фантастичних творах письменника беруть початок у працях таких філософів, як М.Федоров, К.Ціолковський, В.Вернадський та ін. Людина у ранній творчості митця постійно робить свій моральний вибір і тому зображується у двох планах – поміж небом і землею, що втілюється у мотивах “верху” та “низу”, між якими немає нездоланного протиріччя, мотиви “верху” можуть поєднуватися або переходити в мотиви “низу”. Мотиви “верху” та “низу” розгалужуються на цілий спектр інших мотивів (наприклад, до мотивів “верху” належать мотив спасителя, двигуна, судна, землі, потяга та ін., а до мотивів “низу” – мотив диявола, смерті, холодного серця та ін.). У фантастичних оповіданнях і повістях автор акцентує увагу на деяких екзистенціальних станах людини – самотності, туги, відчуженості, що згодом стануть лейтмотивами наступних творів.

Починаючи з середини 1920-х рр., Платонов звернувся до дослідження реального життя, показавши негативні результати соціального експериментування в таких творах, як “Город Градов”, “Сокровенный человек”, “Усомнившийся Макар” та ін. У творах другої половини 1920-х рр. переважає критичний пафос. Художник викриває вади суспільства, розкриває згубні наслідки нового ладу. Провідним мотивом сатиричної прози митця є мотив міста, що уособлює не тільки тогочасний бюрократизм, а стає узагальненим символом системи насильства. Генезис мотиву міста пов’язаний з “Историей одного города” М.Салтикова-Щедріна. Мотив міста визначає рух сюжету, гротескні образи та ситуації у “Городе Градове”, “Усомнившемся Макаре”.

Якщо у фантастичних творах розроблявся мотив перетворення людини, то тепер він трансформується у мотив духовного спотворення особистості. Письменник досліджує негативні метаморфози, що відбуваються у



внутрішньому світі людей. Цьому сприяє ціла система мотивів, наприклад, мотив заміни (документ повною мірою підміняє людину, героїв замінили чиновники та ін.), мотив омертвіння душі та ін. Космічні мотиви, що були провідними у фантастичних творах, тепер доводяться до абсурду: перетворення, замислені чиновниками Градова (“Город Градов”) чи мешканцями Москви (“Усомнившийся Макар”), показані Платоновим у гротескному плані.

У прозі Платонова середини 1920-х рр. формується мотив, що стане провідним у всій творчості письменника, - це мотив мандрів, що виконує конструктивну, динамічну й характерологічну функції. Герой, котрий вирушає у пошук за істиною, за смыслом загального та окремого існування, стане головним героєм спадщини митця. Образ такого героя знаходимо в повісті “Сокровенный человек”, в оповіданні “Усомнившийся Макар” та інших творах Платонова. Мотив мандрів і пов’язаний з ним образ героя-правдошукача, котрий постійно випробовується, беруть початок у фольклорі, де герой-дурник згодом виявляється найрозумнішим і саме він здатен зрозуміти й знайти недосяжний ідеал. Проте платоновська творчість просякнута глибоким трагізмом, оскільки героям не вдається знайти відповідей на болючі питання. У зв’язку з цим особливого значення набувають мотиви сумніву, туги, відчуження, що стануть лейтмотивами прози митця. Мотиви втрати смыслу життя й пошук втрачених духовних засад визначають художню структуру творів А.Платонова другої половини 1920-х рр.

Протягом 1920-х рр. концепція героя у творчості Платонова еволюціонує. Якщо у ранніх фантастичних творах діяли супергерої, генії, винахідники, то тепер письменник, наслідуючи традиції російської класики, створює образ “маленької людини” нового часу. Мотив “маленької людини”, що прийшов на зміну мотиву надлюдини, став стрижневим у прозі митця. Фома Пухов, Макар Ганушкін мандрують широкими просторами Росії, але ніде не знаходять ані істини, ані душевного притулку. Типовий платоновський герой – людина, котра потрапляє на перехрестя історії, сумує й страждає на роздоріжжях суспільства, яке власне забуло про “маленьких людей”.

Однак хоча образи цих героїв сповнені глибокого трагізму, в їх постійному руху, в їх невпинному пошуку, збереженні “живої душі” автор вбачає можливості для виходу й для людини, й для суспільства. “Маленька людина” у прозі Платонова виявляє здатність не тільки до глибоких почуттів, а й до філософських роздумів, що свідчить про новаторство художника. Характер “маленької людини” постає напрочуд складним і неоднозначним, чому також сприяє розгалужена система мотивів.

## **МОТИВНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТРИЛОГІЇ А.ПЛАТОНОВА „ЧЕВЕНГУР”, „КОТЛОВАН”, „ЮВЕНИЛЬНОЕ МОРЕ”**

Кінець 1920 – початок 1930-х років ХХ століття – складний період у житті й творчості А.Платонова. У цей період митець по-іншому сприймає суспільство і оцінює становище людини в ньому. Письменник більше придивляється до внутрішнього світу людини, намагається визначити особливості індивідуального та загального існування. Не лише письменник, але і його герої, потрапляють під пильний нагляд радянської критики того часу. Наприкінці 1920-х років автор починає працювати над трилогією, робота над якою тривала протягом 1926-1934 років. Це час остаточного формування та утвердження тоталітарної системи в державі. А.Платонов поставив за мету створення правдивої літописної історії доби, якої він був очевидцем.

Жоден із творів трилогії не був надрукований за життя автора у повному обсязі. Відповідь на те, чому ж все таки твори А.Платонова у цей час не друкують, знаходимо у його листуванні із М.Горьким. Рукописи не друкують, оскільки „революция изображена в романе неправильно, что все произведения поймут как контрреволюцию. Я же работал совершенно с другими чувствами” [40, с.314]. М.Горький, хоча і високо поважав А.Платонова, все ж не міг подати твори письменника до друку, аргументуючи тим, що „человек вы – талантливый, это бесспорно, бесспорно и то, что вы обладаете очень своеобразным языком... Но при всех неоспоримых достоинствах работы вашей, я не думаю, что ее напечатают, издадут. Этому помешает анархическое ваше умонастроение, видимо, свойственное природе вашего „духа”. При всей нежности вашего отношения к людям, они у вас окрашены иронически, являются перед читателем не столько революционерами, как „чудаками” и „полоумными” [40, с.313]. А.Платонов залишався вірним революції, але історія показувала, що в країні створюється не соціалізм, а щось зовсім інше, не схоже на омріяну систему. У романі „Чевенгур” (1926-1929) письменник намагається співвіднести мрію, яка заволоділа думками мільйонів людей, і реальність, що була вороже налаштована до

людини. У романі зображується час, насичений соціальним протиріччями: це дореволюційне минуле, події громадянської війни, період воєнного комунізму та нова економічна політика. Зображуючи реальність, письменник проектує її на майбутнє, намагається розгледіти можливі варіанти розвитку суспільства, спрогнозувати історичний процес.

Повість „Котлован” (1929-1930) стала продовженням теми будівництва нового суспільства. Але, на відміну від роману „Чевенгур”, у якому автор розмірковує над долею Росії, над можливими шляхами подолання трагедії, повість „Котлован” спрямована на осмислення результату історичного розвитку. Автор констатує те, що замовчувалося в ті роки: країна потерпала від багатьох нещасть – голод, розкуркулення, насильницька політика партії. Будівництво соціалістичного суспільства стає новою трагедією для народу. Повість „Котлован” змальовує будівництво нової споруди – „общепролетарского дома”, де згідно з проектом зможе жити увесь соціалістичний люд, але проект так і залишається проектом, а на місці „дома будущего” чорніє лише виритий котлован, в основу якого покладене життя маленької дівчинки і ще багатьох людей.

Повість „Ювенильное море” (1933-1934) – останній твір трилогії А.Платонова. Цим твором автор ніби підбиває підсумки своїм роздумам про будівництво нового суспільно-історичного ладу. Після написання двох перших творів автор усвідомлював, що його доробок так і залишиться невідомим читачеві, тому він невпинно „писав у стіл”, не дуже переймаючись тим, що його твори не будуть надруковані. Але повість „Ювенильное море” значно відрізняється від роману „Чевенгур” та повісті „Котлован” своїм оптимізмом, хоча при детальному розгляді фантазмагорія автора і його передбачення майбутнього просто вражають. У творі побудоване-таки нове суспільство, яке базується на бездушності та „обезбоженості”. Гротескні ситуації, у які потрапляють герої, їхні мрії, бажання аж ніяк не схожі на ті, якими повинна жити щаслива людина. Тому відкритий фінал повісті не випадковий: герої відпливають за кордон обмінюватися досвідом. Узагалі герої прози А.Платонова

кінця 1920-х – початку 1930-х років постійно знаходяться в стані пошуку свого місця в суспільстві, постійно рухаються у часі й просторі. Вони йдуть за правдою, якої ніколи не знали. Для письменника цього періоду характерні просторово-часові мотиви, які дозволяють персонажеві, а разом із ним і читачеві, осягнути сучасність.

Для того, щоб виділити просторово-часові мотиви у трилогії письменника, необхідно передусім визначити особливості художнього простору автора. Простір Андрія Платонова глибоко метафізичний, він знаходиться далеко поза- чи за- межами фізичного світу. Письменник зображує свій, не завжди зрозумілий реципієнтові світ. Змальовуючи відверті жахи, письменник у такий спосіб намагається відтворити реальність. Сюжет його творів іноді „тупцюється” на місці, а події відбуваються в іншому – ірреальному – світі. Андрій Платонов використовує прийом відчуження, який переростає у постійний мотив. Туга, знемога, застій дійсності – постійні концепти творчості письменника. Платонов – літописець свого часу, часу невпевненого, лиховісного і дивного, який знаменує початок незворотного розпаду соціальних і етичних зв'язків у суспільстві. „Перед читателем настоящее, забытое прошлое и не знающее будущего и потому питающееся за счет собственных отравлений и пожирающее самое себя изнутри, подобно дереву, лишенному корневой системы и солнечной ориентации и прекратившему обмен веществ с исторически сложившейся средой. Идет действительное превращение жизни в ее экскременты и истирание всего живого в прах” [156, с.17]. Герої А.Платонова цього періоду (Олександр Дванов, Копьонкін („Чевенгур”), Настя, Воцев та ін. („Котлован”), Айна, Умріщев („Ювенильное море”) самотні, сироти за душевним станом, у тузі й зневірі проживають свій короткий вік. Хоча час сюжетних колізій автором досить точно виписаний, простір, у якому відбуваються події творів, описаний досить розмито. Художня реальність трилогії глибоко символічна. Простір Платонова немовби включає, розчиняє, підпорядковує собі внутрішні простори героїв. Він – своєрідне втілення колективної свідомості, всеохоплюючої нездійсненої туги, загального метафізичного томління. Мотиви туги та

томління наскрізь пронизують платоновський простір. Ним, немов лабіринтом, блукають герої у пошуках істини. Це Дванов і Копьонкін („Чевенгур”), Воцев, Прушевський та інші будівельники („Котлован”), Вермо, Босталоева („Ювенильное море”). Вони проходять всі круги пекла, шукаючи щастя, любов, істину. Але так нічого і не знаходять, одну тільки смерть. „Пространство является выплеском их душ, бесстыдно выставленных напоказ” [159, с.23]. На майже безлюдному платоновському ландшафті панує метафізика виснаження, яка не припускає нормальної поведінки. Усе ніби знаходиться в інших вимірах, ні біль, ні бажання не проникають у цей світ. Мотив зупинки часу та кінця світу – основні мотиви, які визначають виміри платоновського простору. Герої постійно блукають кільцевим маршрутом, час від часу повертаючись до відправної точки. Мотив замкненого кола супроводжує просторові переміщення героїв трилогії митця. Хоча персонажі й намагаються вийти за окреслені рамки, але їхні наміри закінчуються невдачею, оскільки самі герої не вірять у щасливе завершення своїх мандрів.

Художній простір А.Платонова хоча і метафізичний, але ретельно виписаний. У „Чевенгурі” простежується розтягнутість усієї дії в просторі, хоча статичною залишається тільки та частина роману, де йдеться про саме місто Чевенгур. Простір „Котловану” являє собою замкнену структуру, де сюжет фізично замкнено у цьому просторі, що обумовлює обмеженість дій, які мають тут місце. Будь-який рух, дія, що виходять за окреслені межі, наражаються на фізичну перепону і змушені повертатися у зворотному напрямку. Художній простір у „Котловані” розташований між двома просторовими об’єктами: Оргдвір і котлован, які й замикають просторові межі твору. Усе, що знаходиться за межами даної площини, – це вже невідомі дороги, тобто „чужий” простір: „Воцев, прибывший на подводе из неизвестных мест, тронул лошадь, чтобы ехать обратно в то пространство, где он был” [149, с.422]. Вихід в інший простір мають тільки мандрівники, котрі ніде не затримуються, а постійно блукають між просторовими острівцями в пошуках кращої долі та все ще не знайденої істини: „Бедные и средние странники пошли в свой путь и

скрилися вдалеке, в сторонньому просторі” [149, с.431]. Окрім мандрівників, ніхто не може зійти з цієї дороги. Герої повісті блукають в пошуках сенсу життя в замкненій площині і потрапляють то на Оргдвір, то на зведення „дома будущего”. Мотив замкненого простору є структуроутворюючим мотивом, оскільки визначає просторово-часові параметри та всі колізії твору. Герої намагаються своїми переміщеннями впливати на просторову замкненість, але простір у платоновському світі сам стає одним із головних героїв, що організує, підкорює собі людські долі. „Мир Платонова, – слушно відзначає В.Подорога, – опоясан активним простором, великої пустынністю степного ландшафту, захваченого тоскою і скукою заброшених деревенських погостов, балок, руслами висохлих рек: в нем негде „стать”, тільки безостановочне движение без цели и надежды оказывается единственным средством, чтобы быть близким ему. Дело этого пространства – опустошать и рассеивать” [159, с.24]. Отже, провідними мотивами трилогії є мотиви туги, нудьги, занепаду, які визначають особливості місцезнаходження платоновських героїв, оскільки простір у А.Платонова пустий, наскрізь просякнутий тугою і нудьгою, та стосовно людини може бути „своїм” і „чужим”, в залежності від того, як особистість почувається в ньому.

Парні мотиви „свій” – „чужий” виразно розкриваються через колористику. Колір використовується з визначеною метою, його вживання стає символічним. Простеживши специфіку колірної палітри в трилогії Андрія Платонова, можна з упевненістю сказати, що художній простір трилогії загальною сірий і блідий, лише іноді він виписаний барвистим мазком у мареннях і мріях героїв. Навіть яскравий жовтий колір стає у Платонова ознакою вмирання, смерті. Цей символ хворобливості частіше вживається в „Котловані” і свідчить про нездоров'я, відмирання усього „жовто-тифозного” суспільства. А.Тарлева зазначає, що жовтий колір у Платонова набуває „символического значения тоски, увядания, когда он сопряжен со старостью, бедностью, ожиданием смерти” [194, с.107]. Платоновський простір блідий і сірий, оскільки письменник не бачить виходу зі скрутного становища, у яке потрапило суспільство. Смерть

постійно супроводжує героїв повісті. Відсутність яскравої колірної символіки також свідчить про те, що веселим радісним тонам не місце в країні, де будується „общепролетарский дом”, у фундамент якого покладені людські життя.

У світі Платонова постійно все старіє і руйнується, тому що все від самого народження приречене на смерть і несе її ознаки. Мотив занепаду постійно в центрі платоновської трилогії, він багаторазово повторюється та всіляко підкреслюється: „Яков Титыч пошел между домов в кузницу. В горне кузницы давно уже вырос лопух, а под лопухом лежало куриное яйцо – наверно, последняя курица спряталась от Кирея сюда, чтобы снести, а последний петух где-нибудь умер в тесноте сарая от мужской тоски” [149, с.288]. „Пространство равнин и страны лежало в пустоте, в тишине, испустившее дух, как скошенная нива, – и позднее солнце одиноко томилось в дремлющей вышине над Чевенгуром. Никто уже не показывался в степи на боевом коне: иной был убит и труп его не был найден, а имя забыто” [149, с.284]. Отже, автор акцентує увагу на трагедії людського існування.

Невід’ємною складовою платоновського простору стає мотив музики, який бере початок у доробку письменника в 1920-1930 років. Музика у письменника чергується з тишею, якої прагнуть герої творів Платонова. У музиці органічно поєднуються різні начала: мотив майбутнього (бій барабанів, марш великого походу, котрий звучить із радіорупора (символу тотальної заорганізованості суспільства) на Оргдворі, це і сонати Вермо, котрий оспівував світ, де на полях пасуться корови-бронтозаври), і мотив минулого, „однообразная, несбывающаяся музыка”, котру чує Воцев із „сада совторгслужащих”, музика, що змушує „мучиться сердцем”, Апасіоната Бетховена, під звуки якої хоронять нещасну Айну. Тобто мотив музики в творчості Платонова виконує подвійну роль. З одного боку, це символ майбутнього, радісного, заможного: „Оркестр пионеров, отдалившись, заиграл музыку молодого похода” [149, с.371]; „Музыка пионеров отдохнула и заиграла вдали марш движения” [149, с.373]. А з іншого боку, музика – символ минулого, втраченого ідеалу, що вже ніколи не



повернеться. Музика у Платонова – „установка”, „однообразна, несбывающаяся”, віднесена „ветром в природу через приовражну пустощь, потому что ему редко полагалась радость”. У музиці майбутнього немає думки, тільки радісне передчуття, надія, душевний спокій. Музику у Платонова може чути тільки людина з „живою” душею, тому не випадково носієм музики зазвичай виступають діти. Музика несе в собі надію, особливо якщо її носії діти. Але іноді музика стає втіленням машинерії нового часу. Під музику люди мали б танцювати, натомість вони „четко работают костями и туловищем”. Кожен нагадує ляльку, яку хтось смикає за мотузки. Автор розмірковує над тим, що ж чекає на людину, коли вона навіть у танці стає схожою на роботу. Ведмідь-молотобосць, цей гротескний персонаж повісті „Котлован”, свою тугу втілює у тужливу пісню. Образ ведмедя набуває символічності й уособлює собою принижений народ, який готовий до знищення інших істот на вимогу керівників держави. Саме тварина – Ведмідь, який у процесі розвитку сюжету стає помічником колгоспного активіста, Мишком Медведевим, – головний „організатор” розкуркулення на селі. Звук надає додаткового відтінку образу молотобійця. Спочатку ведмідь у повісті співає, але поступово його спів переходить у голосіння, яке чути на все село. „Кроме медведя, заплакать сейчас было некому. Наверно, он уткнулся ртом в землю и выл печально в глушь почвы, не соображая своего горя” [149, с.467]. Вводячи цей фантастичний образ, автор ще більше підкреслює абсурдність подій у суспільстві. Таким чином, мотив музики в художньому просторі Платонова відіграє важливу роль. Отже, „скорбящий” звук для одних є розрадою, для других – заклик до дії, для третіх – криком стражденної душі.

Звук у художньому просторі повісті – це ще й звук тотальної заорганізованості. Характерно, що він нерідко лине з радіорупора (символу тотальної заорганізованості). Це вкотре свідчить про насильницьку політику влади щодо народу. „Активист выставил на крыльцо Оргдома рупор радио, и оттуда звучал марш великого похода, а весь колхоз вместе с окрестными пешими гостями радостно топтался на месте” [149, с.452]. Беззвучність у платоновському просторі

асоціюється із завмиранням життя, а звуки з радіорупору підкреслюють і без того похмурій настрій людини: „После звука еще более стала заметна ночь, тишина и общая грусть слабой жизни во тьме” [149, с.388]. Звук проникає у свідомість людини, навіть якщо та цього не хоче, спонукаючи до дії: „Остановите этот звук! Дайте мне ответить на него!..” – кричить Жачев [149, с.408]. Для декого звук – це фон, що наповнює „пустую тоску в голове”. У Платонова навіть дощ – „звук, поющий в листве” – не радісний, а „скорбящий”, він також свідчить про всеосяжну тугу. Людську нудьгу відчує і природа, тому разом із людиною хвилюється і співчуває їй: „Собаки и другие мелкие нервные животные тоже поддерживали эти томительные звуки, и в колхозе было шумно и тревожно, как в предбаннике” [149, с.441].

Провідним мотивом письменника цього періоду є мотив мандрів або поневірянь. Цей мотив з’явився ще в публіцистиці Платонова. У своєму визначенні науки Платонов-публіцист використовує образ мандрівника: „<...> наука – единственный собственный дом человека, где он живет своею настоящей жизнью, где он и хозяин, и последний нищий, и вольный странник, связанный с миром только любовью” („Истина, сделанная из лжи”) [54, с.24]. Мотив мандрів зустрічається й у ранній прозі А.Платонова. Не завжди мандри фізичні, іноді духовні, але вони завжди присутні в доробку А.Платонова. Для ранньої прози письменника характерні скоріше мандри духу героїв, коли основними складовими, які визначали життєві позиції героїв, були душевні протиріччя, які вступали в непереможний конфлікт із людським розумом. Ранні герої Платонова – підкорювачі Всесвіту, люди науки, передової думки, які живуть заради майбутніх поколінь. Мандри героїв – сюжетна основа прози Платонова. Сюжет у формі подорожі або мандрів і образ мандрівника присутній у платоновській прозі 1920-1930-х років, втілюючи основні філософсько-естетичні ідеї письменника. Н.Малигіна писала: „Странничество у Платонова, означает прежде всего потребность людей обрести смысл жизни” [106, с.162]. У 1920-х і 1930-х роках у прозі Платонова формується стійкий комплекс художніх образів, пов’язаних із мотивом

мандрівки: далечінь, дорога, подорожній, „бродяга”, „сокровенный человек”. Провідні герої трилогії – Дванов, Копьонкін, Воцев, Вермо, Босталоева – мандрують просторами землі, намагаючись знайти і побудувати нове суспільство, у якому вони почувалися б щасливими.

У автора в уривку з незавершеного роману „Однажды любившие” раптом виринає визнання: „Три вещи меня поразили в жизни – дальняя дорога, ветер и любовь. Дальняя дорога – как влечение жизни, ландшафты встречного мира и странничество, полное живого исторического смысла. Ветер – как вестник беспокойной вселенной, веющий в открытое лицо неутомимого путника, ласкающий как дыхание любимого человека, сопротивляющийся шагу и делающий усталую кровь веселой влагой. Наконец, любовь – язва нашего сердца, делающая нас умными, сильными, странными и замечательными существами” [152, с.686]. Ці образи-символи – дорога, вітер, кохання – доповнюють один одного, розкриваючи сутність творчого мислення письменника. Дорога в художньому світі автора – це не просто особливість місцевості, складова частина простору, а „влечение жизни”. І це не звичайна подорож дорогою, а мандри духу, втіленого в людській оболонці. Цікаво, що герої Платонова, як правило, не мають розгорнутих портретних характеристик, лише деякі відмінності різнять їх між собою. Платонову як художнику деталі портрета не потрібні, адже він зображує образи людей не в реальному плані, а як утілення певної духовної субстанції, думки, ідеї. У творах митця обов'язково присутні духовні шукання героя. І дорога, і мандри – це конкретні вияви більш загального поняття руху, який має у Платонова глибокий філософський підтекст. Рух за Платоновим – це пошук, оновлення, прагнення до ідеалу, пізнання Всесвіту. Рух для героїв Платонова – це життя, а його відсутність, зупинка, статика рівнозначні смерті. І революцію письменник зустрів філософськи, як вияв загального руху, як можливість перетворення світу й людини.

Своїх героїв автор веде повною незгод і страждань дорогою, разом з ними долає труднощі, спостерігаючи за подіями і мріючи про нове суспільство, в якому людина

буде цінною як особистість. Росія у творах А.Платонова – це Росія повітова, напівсільська. „Здесь проходят не магистрали, а как бы „проселки” революции, сюда простираются сплошь „опушки” городов... Сюда же, как на некий освещенный перекресток истории, выталкиваются самые пытливые люди, не боящиеся странствий за истиной” [152, с.18.]. Герої Платонова частіше за все народні майстри, сільські правдошукачі, „сироти” за своїм душевним станом, постійно перебувають у мандрах, шукаючи сенс життя не для себе особисто, а для всього народу. Головне платоновське питання, довкола якого зав'язуються конфлікти його творів – як жити людині, порушується саме в мандрах героїв.

Для мандрівника нестерпна нудьга домашньої тиші й затишку. Так, втікали від осідлого життя Вощев („Котлован”), Дванов і Копьонкін („Чевенгур”): „У каждого, даже от суточной оседлости, кровавым бугром вспухала в сердце тоска” [149, с.358]. Вощев („Котлован”) – образ мандрівника-правдошукача, який не може жити в світі без істини, без цілі в житті, і постійно намагається її віднайти. Мандри Вощева нагадують рух колом, з якого немає виходу. Автор розумів, що в безвихідь потрапив не тільки його герой, але і все суспільство в цілому. Для Платонова характерно давати персонажам символічні прізвища. Наприклад, прізвище Вощев може розумітися по-різному і має багато значень: „воск”, „вощенный” – тобто „чутливий до змін в житті, той, що пливе за течією”. Але „Вощев” походить і від російського слова „вообще”, тобто все марно (натяк на його тугу, пошук істини, якої він так і не знаходить). Платонов, давши герою прізвище, в якому легко вгадується марність, певною мірою натякає на приреченість героя. Вощев – людина, яка шукає своє місце в житті й постійно сумнівається. Герой відчуває несправедливість, що поширилася довкола, і починає замислюватися над цим. За те, що герой не хотів працювати бездумно, його звільняють з роботи. Серед людей-маріонеток, яких смикають за ниточки керівники, він – єдиний у повісті правдошукач, для якого істина дорожче понад усе. Вощев, котрий замислився, – людина не тільки не потрібна, але й шкідлива: він не рухається відповідно до „генеральної лінії”, а шукає власний

шлях до істини. Трагедія Вощева в тому, що він гостро відчув, на відміну від інших героїв повісті, „исчезновение из мира краеугольного камня своего существования: исчезновение истины” [134, с.28]. Але Вощев, не піддавшись загальному гіпнозу, має намір здобути істину власними силами. У цьому криється не тільки трагедія, але і проглядається оптимізм, надія на те, що суспільство не завмерло, воно намагається знайти вихід із скрутного становища. Героя гнітить відсутність розумного сенсу в існуванні людей, предметів, природи. У цьому героєві проглядається сам автор, зі своїми думками, своїми поглядами, своїм світовідчуттям. Вощев, як і Платонов, наполегливо, безупинно, без надії шукає сенс у всьому: у відблиску заходу сонця, в запорошеній траві, і, нарешті, в людських стосунках. А.Павловський називає Вощева „народним філософом” і відзначає, що він „остановившийся в раздумье „посреди всеобщего ритма”, выпавший из механической заводной игрушки бездуховного людского устройства, примкнул, сам того не зная, к той великой веренице мыслителей, что ведут свое начало от древних шумерских царств, от Ассирии и Вавилона, Индии и Китая, Вольтера и Дидро, – к Нилу Сорскому, Чаадаеву, Достоевскому, Соловьеву, Бердяеву, Флоренскому, ко всем бесчисленным искателям истины, включая и своего создателя – писателя Андрея Платонова” [134, с.30]. Вощев був не тільки народним філософом, яких споконвіку народжувала російська земля, але він ще є і втіленням російської інтелігенції, котра була винищена за часів „чевенгурщини”.

Людина у Платонова завжди знаходиться в русі: географічному і духовному. Говорячи про „мандри національного духу”, М.Арсеньєв зазначає, „что кочевой элемент играет существенную роль в психологии русского народа”, і є особливістю російської ментальності [243, с.21]. Мандри героїв А.Платонова є етнічно обумовленою характеристикою. Споконвіку люд подавався у пошуках чи то кращої долі, чи то для віднайдення духовної рівноваги у мандрівку, яка є особливістю світобачення російської людини. У творчості А.Платонова мандри – це сенс життя і доля сотень тисяч людей. Адже ходіння – особливий спосіб

життя (церковно-слов'янське „ходити” – жити, проходити життєвий шлях). Мандри як неповторний феномен слов'янського життя визначає ідейно-образну і жанрово-стильову структуру платоновського тексту. Композиція тексту у Платонова підпорядкована внутрішній точці зору мандрівника, який може і не брати участі у дії, але завжди знаходиться поряд із головними персонажами, будучи носієм авторського погляду. Платонов будує свої твори так, що на події можна подивитися через переміщення ракурсу спостереження, тобто події можна споглядати з різних просторово-часових точок.

Те, що поневіряння або мандри у творах Платонова мають глибоке національне коріння, що він сам називає „русским историческим правдоискательством”, доведено в роботі А.Дирдіна. Дослідник пов'язує зміст топоса мандрів з апокрифічними євангеліями, що складали основу жанрового репертуару калік перехожих, бродячих сказителів. Літературознавець вважає, що апокрифи надихнули Платонова на надання символічної наповненості кожному персонажу чи предмету [48]. Отже, мандри – це своєрідне світобачення народу, його есхатологічні мрії, що втілилися у віршах, переказах і апокрифах. Можна погодитись, що мотив мандрів пов'язаний у Платонова саме з цією традицією.

Із мотивом мандрів тісто переплітається мотив дороги, який несе в собі ідею протяжності не тільки у просторі, а й у часі. М.Бахтін, характеризуючи мотив дороги як свого роду хронотоп у художньому творі, зазначав: „Вес хронотопа дороги в літературе огромен: мало какое произведение обходится без каких-то вариаций мотива дороги, а много произведений прямо построены на хронотопе дороги и путевых встреч и приключений” [9, с.248]. Мотив дороги – наскрізний мотив всієї російської класики, що укорінився в літературній традиції. Згадати хоча б „Путешествия из Петербурга в Москву” О.Радищева, „Мертві душі” М.Гоголя та ін. Дорога, рух, як уже говорилося, є композиційною, структуроутворюючою основою багатьох творів Платонова. Образи мандрівників у нього – смислове ядро оповіді. Герої його творів ідуть по дорозі, зустрічаються, прощаються, знову вирушають в дорогу. Простір видається величезним,

але герої, як не дивно, не губляться в ньому, адже вони самодостатні індивідуальності і водночас роз'єднані, кожен з них по-своєму самотній і нещасний.

У поетиці А.Платонова дорога може виступати засобом розкриття душевного стану героїв, а також настроїв у суспільстві в певний історичний період. Саме таку функцію виконує образ дороги в повісті „Чевенгур”. Він виступає тут допоміжним засобом показу шляхів розвитку суспільства в нестабільний період. С.Семенова, осмислюючи значення дороги у світі „Чевенгура”, стверджує: „Дорога – высшая ценность в романе, в ней – преодоление себя, очищение, в ней – открытость, возможность обретения новых средств и возможностей” [181, с.342]. У „Котловані” мотив дороги виступає засобом розкриття душевних переживань головного героя, котрий має віднайти сенс свого існування: „Воцев отошел от дома надзирателя на версту и там сел на край канавы, но вскоре он почувствовал сомнение в своей жизни и слабость тела без истины, он не мог дальше трудиться и ступать по дороге, не зная точного устройства всего мира и того, куда надо стремиться” [149, с.370]. Але шлях, який долав мандрівник, не врятував його від душевного спустошення: „Он (Воцев) шел по дороге до изнеможения; изнемогал же Воцев скоро, как только его душа вспоминала, что истину она перестала знать” [149, с.370].

Аналізуючи доробок письменника, бачимо, що дорога тут є не одиничним просторовим образом. Він осмислюється в тексті на рівні символу: героїв завжди оточує непривітний простір дороги „Но воздух был пуст, неподвижные деревья бережно держали жару в листьях, и скучно лежала пыль на безлюдной дороге – в природе было такое положение” [149, с.367]. „Далее инженер и директор поехали по малоизвестной ближней дороге, и вскоре им представился странный вид земли, будто оба человека очутились в забытом сне: пространство лежало не в ширину, а в толщину, и всюду были такие мощные взбугрения почвы, что делалось скучно и душно в мире, несмотря на окружающую прелесть свежего дня” [149, с.571]. Отже, дорога є способом існування героїв Платонова. Саме про такий випадок реалізації цього мотиву В.Топоров пише: „Во

многих случаях ценность пути заключается не столько в том, что он увенчивается некоторым успехом, достижением благого и желанного состояния, сколько в нем самом. Целью является не завершение пути, а сам путь, выход на него, приведения своего Я, своей жизни в соответствие с путем, с его внутренней структурой, логикой и ритмом” [205, с.268].

У героях Платонова втілюється традиційний архетип подорожнього як постійний пошук досконалості, постійний рух, постійна самотність. Прояви цього архетипу в міфологіях й у фольклорі різних народів також передбачають фатальну приреченість на самотність носія даного архетипного начала. Платоновський герой теж лишається самотнім, нереалізованим, непотрібним у світі. Сум, туга, самотність – постійні супутники мандрівників А.Платонова. Екзистенціальність – невід’ємна складова поневірянь платоновських героїв.

Творчість письменника цілком справедливо вважають самобутньою філософією. Ось як пише, наприклад, про митця німецька дослідниця П.-С. Бергер-Бюгель: „Он в своих произведениях – как лишь немногие авторы до него – обратился к фундаментальной философии, в которой отражены все явления современности и человеческого существования” [135, с.258]. Однак екзистенціальні проблеми буття нерозривно пов’язані у Платонова із проблемами національно-історичного характеру. „Туга”, „нудьга”, „самотність” – змістові доміанти всієї творчості А.Платонова. Однак, „туга” і „нудьга” платоновських героїв не стільки емоційно-психологічні, скільки категорії екзистенціальні, тобто людина вбачає себе самотньою у Всесвіті, „сиротою”, „маленькою людиною”, яка не в змозі пізнати себе. „Эти понятия („тоска”, „скука” – Т.К.) характеризуют и драматическое состояние общества, нуждающегося в изменении” [124, с.48].

У романі „Чевенгур” і повісті „Котлован” домінує трагічний пафос. Герої цих творів постійно страждають і нудьгують, оскільки „істину вони перестали знати”. І людина, і весь світ тужать за втраченою гармонією: „все предавалось безответному существованию” [149, с.371], „душа вспоминала, что истину перестала знать” [149,



с.371]”, „Вощев лежал в сухом напряжении сознательности и не знал – полезен ли он в мире или все без него благополучно обойдется” [149, с.368]. Піднесене і нице, духовне і бездуховне, осмислене і позбавлене смислу – постійні контрасти у творчості митця. Екзистенціальні мотиви у Платонова, на наш погляд, не настільки безвихідні для людини, хоча деякі дослідники, аналізуючи платоновський світ, вказують на глибокий песимізм, притаманний автору. Так, С.Семенова, говорячи про художній простір митця, стверджує: „И тут, и там – скука, тоска, работа сил разрушения, „падения”, смерти. То ли мир настраивается по человеку, то ли человек по миру, то ли оба отражают один падший, „смертный” модус Бытия. Конкретным выражением основного зла для человека является смерть” [184, с.24]. Але платоновський світ – це не лише руйнування та смерть, а ще й надія на майбутнє, прагнення людини віднайти сенс свого земного існування. О.Кеба слушно зауважує: „В нем (платоновському світі – Т.К.) органически сплетаются самые разнообразные, разнородные свойства, качества, состояния – жизнь и смерть, живое и мертвое, материя и дух, сознание и чувство, культура и природа” [65, с.71] Іноді навіть трагічні події зображені без присмаку жалю, трагедійність існуючого ніби знімається, переносячи акценти на „світлі” сторони оповіді. Для прикладу, у фіналі роману „Чевенгур”, смерть Олександра Дванова змальовується не тільки як кінець героя, як глибоко трагічний факт, а і як спосіб віднайдення істини, як вихід в інший світ, до того ж увага акцентується і на подальших діях персонажів, які залишаються в живих.

Екзистенціальні мотиви туги, нудьги і самотності трансформуються у мотив смерті, який у А.Платонова виписаний особливо яскраво. Мотив смерті характерний для всієї творчості Платонова. Печаткою повільного вмирання позначене все: не тільки живі істоти, а й речі, предмети, явища природи. У Платонова навіть вітер „посмертный”, пісок „старый”, помешкання „изжитое, истраченное”, „убитое и умершее”.

У творах письменника постійно хтось гине. У „Чевенгурі” все починається із учителя Нехворайко, смерть якого не зображується автором, але про поховання сказано

багато. Наступним, хто замислився про „интерес смерти”, був батько Сашка, рибалка, котрий закінчив життя самогубством через свою цікавість: „Втайне он вообще не верил в смерть, главное же – он хотел посмотреть, что там есть: может быть, гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера; он видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, и она его влекла” [149, с.9]. Батько Сашка не замислюється над тим, як же буде жити без нього його син, бо жага пізнання пересилила батьківські почуття. Так проявляється і наскрізний мотив А.Платонова „любов до дальнього”. Батько йде у вічність, залишивши малого Сашка напризволяще, круглою сиротою і з тягарем на душі, і тепер протягом усього свого життя син буде шукати відповідь на те, „ради чего... своевольно утонул его отец”. У Сашкові залишилася душа його батька-рибалки, яка не давала герою спокою і гнала в мандри. Напівсвідомий зв’язок з батьком проглядається і у нав’язливих мотивах сну Саші („во сне продолжается та же жизнь, но в обнаженном смысле”): „Маленький Саша вместо себя оставляет отцу палку – он зарывает ее в холм могилы и кладет сверху недавно умершие листья, чтоб отец знал, как скучно Саше идти одному и что Саша всегда и отовсюду возвратится сюда – за палкой и за отцом” [149, с.214]. Його виснажує почуття провини і невиконаного обов’язку перед батьком, „первым утраченным другом”, і в Чевенгур, місто майбутнього, він мандрує за нав’язною снами батьківською думкою: „И мне тут, мальчик, скучно лежать. Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать” [149, с.215].

У художньому світі Платонова рідко говориться про народження дитини, але постійно акцентується увага на смерті. У повісті „Котлован” помирають майже всі. Лише дехто залишається жити, але цілком зрозуміло, що це ненадовго, оскільки люди ніби задихаються без свіжого повітря у замкненому просторі. Герої Платонова не живуть, а доживають свій вік. „Повсюду в почти безлюдных пространствах платоновского ландшафта господствует метафизика истощения, исключаяющая нормальное поведение. Все словно находится на других весах – ни боль, ни желание не проникают в этот мир как особые ценности

індивідуального бытия. Только смерть способна возобновить некоторые важные функции человеческого организма, но она возобновляет их, одновременно стирая в смерти” [159, с.24]. У художньому світі митця немає місця любові, прив'язаності до живої істоти, тобто за своєю сутністю цей світ, можна сказати, некрофільний, адже він наскрізь просякнутий смертю.

Мотиви занепаду й смерті визначають сюжетну лінію творів. Сцени смерті особливо скрупульозно виписані автором. Автор очима свого героя вдивляється в тіла людей, що ще недавно були живими. Наприклад, на шляху Олександра Дванова „лежал опрокинутый человек. Он вспухал с такой быстротой, что было видно движение растущего тела, лицо же медленно темнело, как будто человек заваливался в тьму” [149, с.64]. Помирає червоноармієць, марно намагаючись заговорити свою кров: „Перестань, собака, ведь я же ослабну” [149, с.64]. Сцени смерті детально змальовані в трилогії, а деякі дослідники говорять про „відстороненість” позиції автора в них. На нашу ж думку, письменник, так детально зображуючи жахливі картини, хоче їх достеменно вивчити, щоб потім перетворити на протилежне. Адже для митця характерне захоплення філософськими ідеями Миколи Федорова. Одним із мотивів, які розробляв видатний філософ, є мотив „воскресіння із мертвих”. А.Платонов підхопив цю тезу і намагався у своїх творах продемонструвати, що розвитком цивілізації, можливо, людству колись вдасться воскрешати людей. Мотиви смерті й воскресіння тісно поєднані у творчості Платонова, а в трилогії вони стають парними.

Читач разом з героєм переживає перехід людини із однієї реальності в іншу, яка, на думку письменника, обов'язково існує. Так, Саша Дванов („Чевенгур”) мандрує через смерть, занепад, тугу. гине ціле місто Чевенгур, розбите невідомо ким, помирає соратник мандрівника Степан Копьонкін, сам головний герой вирушає у вічність, закінчуючи життя так, як і його батько. У „Котловані” мотив смерті посідає одне з чільних місць, оскільки багато героїв твору помирає. Воцев, головний герой повісті, стає свідком загибелі багатьох „будівельників майбутнього”, гине маленька дівчинка Настя, символ майбутнього, люди

ще за життя запасуються трунами, не забуваючи їх підписати. Повість „Ювенильное море” теж не стала винятком. Помирає молода дівчина, яка ще не встигла пожити у кращому майбутньому, колгоспниця Айна, страчують Божева, винного у смерті дівчини. Мотив смерті реалізується на різних рівнях платоновського тексту: сюжетно-структурному, образному, символічному (могили, кістки, труни та ін.). Мотив смерті стає лейтмотивом творчості митця, підкріплений менш масштабними, але такими ж значущими мотивами: сирітства, пустоти, туги, самотності тощо.

Мотив смерті дитини особливо значущий у Платонова. Дитина, на думку письменника, – це майбутнє, надія, прагнення. Але діти, як правило, у творах митця помирають. У місті майбутнього Чевенгурі помирає дитина однієї із „прочих”. „Пока Чепурный помогал мальчику пожить еще одну минуту, Копенкин догадался, что в Чевенгуре нет никакого коммунизма – женщина только что принесла ребенка, а он умер... „Тут зараза, а не коммунизм. Пора тебе ехать, товарищ Копенкин, отсюда, – вдаль” [149, с.274]. Герої зневірюються у тому, що вони роблять, до чого прагнуть. Цікавим видається момент, коли чевенгурці намагаються обґрунтувати смерть хлопчика, визначити, від чого той помер. „– Отчего он умер? Ведь он после революции родился, – спросил Копенкин. – Правда ведь, – отчего же он тогда умер, Прош? – удивляясь, переспросил Чепурный... – Стало быть, ребенок от твоего коммунизма помер? – строго спросил Копенкин. – Ведь коммунизм у тебя социальное условие! Оттого его и нету...” [149, с.275] Не зрозуміло, чи то комунізму немає, тому що хлопчик помер, чи то хлопчик помер, оскільки немає комунізму. Безперечним є тільки те, що комунізм, який намагалися знайти платоновські герої таким шляхом, яким йшли чевенгурці, побудувати не можливо. Деякі дослідники говорять, що в екзистенції А.Платонова соціальне підґрунтя не відіграє вирішального значення. Так, Є.Яблоков відзначає: „Обилие социально-классовых характеристик в произведениях Платонова – признак чисто внешний” [239, с.44]. Однак незаперечним є той факт, що А.Платонов жив у складну переломну епоху, яка не могла не відбитися у

творчості митця. „Для Платонова даже смерть – самое экзистенциальное состояние – всегда так или иначе имеет социальную подоплеку” [65, с.73]. Соціально-історичні мотиви є невід’ємною частиною світобачення автора, оскільки він був сином свого народу і намагався правдиво відобразити протиріччя складної доби.

Мотив будівництва нового суспільства, мотив міста – постійні платоновські мотиви цього періоду творчості, оскільки герої письменника намагаються знайти відповіді на болючі запитання, що не дають їм спокою. Мотив будівництва нової соціалістичної споруди – провідний мотив повісті „Котлован”. У котлован покладено життя маленької дівчинки-сироти Насті, доньки „буржуйки Юлі”, котра померла від „щасливого” життя, залишивши дівчинку напризволяще. Настя зрікається своєї матері. Вона повторює поширені фрази про те, що всіх поганих людей потрібно винищити, і швидко пристосовується до реалій життя. Живучи в підвалі, що нагадує домовину, а потім уже в будівельників у справжній труні, вона ще за життя знаходиться під впливом „замогильних” сил. І тому її рання смерть закономірна. Дитина в повісті – символ майбутнього, туманного і далекого, що знаходиться в небезпеці. Із загибеллю дитини герої повісті перестають вірити в омріяне майбутнє, зневірюються в сьогодні. Воцев „стоял в недоумении над этим утихшим ребенком, он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его нет сначала в детском чувстве и в убежденном впечатлении? Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького, верного человека, в котором истина стала бы радостью и движеньем?” [149, с.473]. Автор наділяє маленьку дівчинку символічним ім’ям. Із грецької мови Анастасія перекладається як „воскресла” – ідея майбутнього воскресіння мертвих пронизує всю творчість Андрія Платонова. Але саме загибеллю Насті – „воскреслої” – закінчується повість. Настя дійсно один раз уже повернулася до життя. Це сталося, коли Чиклін знайшов її в кімнаті, де померла її мати, і забрав на будівництво „будинку майбутнього”. Але дитина (символ майбутнього) померла. А „загальнопролетарський будинок” залишився не тільки не добудованим, але й нікому не потрібним, бо після

смерті Насті, „будущего счастливого человека”, нікому в ньому жити. Не випадкове і поєднання імен Вощева і Насті в фіналі повісті: надії на воскресіння сенсу (істини) і життя виявилися марними.

У творчості А.Платонова цих років напрочуд потужно звучить мотив води. У письменника вода – це символ життя і надії. Вона дає людині спокій й істину, в ній все добре, навіть смерть. Потонути у воді – не означає померти у звичному розумінні цього слова. За Платоновим, занурення в воду означає перехід, продовження земного шляху, але в іншому вимірі. Відхід батька Олександра Дванова, а потім і самого героя у воду, не сприймається як повна смерть. Скоріше це продовження земного шляху, але у потойбіччі. „Я хочу спати і плавати в воді”, – останнє бажання маленького хлопчика. Платонов описує різну воду, але вода каламутна, розбавлена із землею, особливо виписана автором. Чевенгурський мандрівник, котрий все життя „шел по воде или сырой земле”, найбільше любив ходити, де „воды было погуще с землей”. Уві сні він падає в калюжу і залишається там, в „ее увлекающей влаге, достигнув своего покоя прежде Чевенгура” [149, с.175]. Навіть місто змальоване як величезна сира низина. Тож не випадково автор дає назву озеру, у яке пішов услід за батьком Дванов – Мутево (тобто мутне, перемішане із землею). Мутна вода – символ втраченої істини, за якою йдуть герої.

У „Ювенильном море” мотив води трактується по-іншому. У повісті вода – це стихія життя, її пошук і видобування стає основою сюжету. Повість „Ювенильное море” – це спроба здолати природу для перемоги над смертю. Герої з великим ентузіазмом риють землю до глибинних шарів, де, за їхніми розрахунками, знаходиться вивільнена енергія – ювенільне море. А.Платонов, цікавлячись наукою і технікою, відтворював багато цікавих фантастичних проєктів того часу. Тому починання героїв „Ювенильного моря” виглядають досить правдоподібно. Власне інженерні розрахунки автора мало хвилюють, хоча головний герой повісті – інженер. Важливий масштаб гігантської ідеї – одержати енергію з надр землі. Отже, герої знову риють землю, як у „Котловані”, і знову утопічні сподівання не здійснилися. Автори фантастичного проєкту

урочисто відпливають за кордон, так і не завершивши свого задуму.

Досить часто зустрічається у А.Платонова мотив „укорочення” або каліцтва людського тіла. Ще у ранній прозі ми зустрічаємо трансформацію „людини звичайної” у „суцільний мозок”, згусток енергії: Вогулов („Потомки солнца”), Крейцкопф („Эфирный тракт”). У ранній прозі письменник змальовує фізичне перетворення людини внаслідок духовної травми. У трилогії з’являються образи каліки, людського обрубка, потвори, недолюдини. Це й інвалід Жачев, який аж ніяк не викликає у читача симпатії, або „почерневший, обгорелый” ведмідь-молотобосць у „Котловані”, горбун і збоченець Кондаєв у „Чевенгурі” та багато інших, теж спотворених персонажів. Хоча автором і не змальовуються відверті сцени каліцтва, все ж більшість його героїв несе у собі різні недоліки: „В теле Луя действительно не было единства строя и организованности – была какая-то неувязка членов и конечностей, которые выросли изнутри его с распушенностью ветвей и вязкой крепостью древесины” [149, с.210]. Споглядання скаліченим героєм себе близьке до екзистенціалізму Ф.Кафки, у героїв якого виникає відраза до власного тіла. Платоновські герої, здається, ще крок, і зненавидять свою фізичну оболонку. Один із персонажів – Сербінов записує у своєму щоденнику: „Человек – это не смысл, а тело, полное страстных сухожилий, ущелий с кровью, холмов, отверстий, наслаждений и забвения” [149, с.324]. Уже зазначалося, що для А.Платонова портретні деталі не важливі, головне для митця – відчуття, враження, духовний стан. Але справжні „портретні” риси у творах письменника все ж з’являються головним чином тоді, коли мова йде про певні деформації, каліцтва чи моральне виродження. Важко уявити, як виглядає, наприклад, герой повісті „Котлован” Воцев, але напевно запам’ятається, що у Жачева „не было ног – одной совсем, а вместо другой находилась деревянная приставка; держался изувеченной опорой костылей и подсобным напряжением деревянного отростка правой отсеченной ноги” [149, с.371]. Характерною особливістю платоновської оповіді є постійне відмирання, спустошення, розклад людської особистості. Герої А.Платонова іноді немов на

очах просто починають розпадатися, розкладатися: „Громадний опухший от ветра и горя голый человек... постоянно забывал помнить про себя и свои заботы: то ли утомился, или же умирал по мелким частям на ходу жизни” [149, с.416].

А.Платонов навмисно відмовляється від традиційних засобів зображення людини, надаючи перевагу естетиці „некрасивого”. Автор намагається відтворити внутрішній світ сокровенної людини, не відволікаючись на зовнішність. Мотив каліцтва дає авторові можливість вималювати своїх персонажів. Однак значення цього мотиву виходить далеко за межі портретної характеристики. У мотивах каліцтва, що знаходить утілення в багатьох образах трилогії, автор вкладає думку про суцільне фізичне й моральне спотворення суспільства. Платонов виступає в трилогії як літописець і палкий захисник скаліченого покоління, народу, який певною мірою зазнав на собі нищівних соціальних експериментів, що руйнували як тіло, так і душу.

У творчості А.Платонова виникає і мотив розкопаної могили. На відміну від традиційного уявлення про душі померлих, які знаходять останній притулок у піднебессі, у письменника герої тяжіють до конкретних рештків померлих. Із несамовитим стремлінням вони хочуть втримати, зберегти фізичну оболонку людини. Наприклад, Захарові Павловичу „сильно захотелось раскопать могилу и посмотреть на мать – на ее кости, волосы и на все последние пропадающие остатки своей детской родины” [149, с.37]. Пізніше Захар Павлович зробив Сашкові труну, коли той хворів. Це був останній подарунок синові від майстра-батька. „Захар Павлович хотел сохранить Александра в таком гробу, – если не живым, то целым для памяти и любви; через каждые десять лет Захар Павлович собирался откапывать сына из могилы, чтобы видеть его и чувствовать себя вместе с ним” [149, с.68]. Для героїв Платонова важливіше торкатися і бачити відмерлу плоть, аніж втратити згадку про людину назавжди. Платоновські персонажі на протигагу почуттям до живих, відчувають глибокі хвилювання в душі при згадці про померлих, „дальніх”. Отже, мотив розкопаної могили також пов’язаний із пошуком смислу, якого герої не можуть знайти в житті.



Із мотивом мандрів у трилогії А.Платонова поєднаний більш вузький мотив – мотив машини (потяга, судна), який можна умовно віднести як до мотивів низу (мотив смерті), так і мотивів верху (мотив спасіння). У російській літературі на межі століть укорінився образ машини як напівмістичного чудовиська, що протистоїть органічному, гуманному началу. Хрестоматійними прикладами можуть бути „Молох” О.Купріна, „Мати” М.Горького, „Фабрика” О.Блока, „Господин из Сан-Франциско” І.Буніна. У Платонова машина, з одного боку, – засіб спасіння, а з іншого, – технічний пристрій, який у деяких випадках призводить до смерті. Говорячи про мотив машини у творчості А.Платонова, не можна не згадати про один із провідних образів-символів: потяг. Цей символічний образ настільки семантично насичений, що можна говорити про мотив потяга у творчості даного митця. Потяг у Платонова – не стільки символ революції, скільки сама історія, що перечитується кожного разу заново. У „Чевенгурі” Платонова ми бачимо зіткнення двох „своїх” потягів, що є символічним і одразу ж налаштовує читача на сприйняття соціальної катастрофи. Один з цих потягів вів Олександр Дванов, але в страшній катастрофі він не загинув. Жертвуючи собою, Дванов хотів не допустити цього зіткнення, але так і не зміг. Машину, точніше потяг, Платонов дуже любив, але не фетишизував, як говорять деякі дослідники. Наприклад, критик М.Майзель писав про платоновську фетишизацію машини, яку той ніби наділяє свідомістю, нарочито відщеплює від реального перебігу подій. [105, с.195]. Мотив народження справжнього майстра починається лише після проникнення в „душу” машини, створеної знаннями й управністю умільців. Потяг у Платонова є „великодушним” лише у своєму самовідданому служінні людям. Цікаво, що ставши робітником, Захар Павлович („Чевенгур”) вже не споглядально, а дієво співчутливий до чужого горя. Дізнавшись, що в місті жебракує сирота Сашко, Захар Павлович розшукує його, усиновляє, віддає учнем у паровозне депо. Характерно, що названий батько віддає Сашка саме в паровозне депо, підкреслюючи цим спадковість поколінь і потужний потяг

до машини. Робота з машиною немов очищує людину, яка віддає всю свою душу служінню їй.

Ще одним символічним образом, який пов'язаний з мотивом машини, є судно. Цей образ теж постійний, тож можна говорити про мотив судна у творчості письменника. Мотив судна, вперше з'явившись в „Эфирном тракте”, проходить наскрізним мотивом через велику кількість творів Платонова. У „Ювенильном море” судно стає символом єдності, пошуку шляхів людини до людини, виступає засобом спасіння людини або іншими словами – засобом досягнення безсмертя. Нагадаємо, що головні герої повісті „Ювенильное море” вирушають підвищувати кваліфікацію в далекі землі саме на цьому виді транспорту. Отже, мотив мандрів, що належить до просторово-часових мотивів, трансформується у більш вузький мотив машини, який, у свою чергу, розпадається на мотиви потягу та судна, є рятівним для героїв А.Платонова.

Існуюча реальність, якою мандрують персонажі письменника, межує із оніричною, що є органічним продовженням складних духовних шукань кращих платоновських героїв. Оніричність – характерна особливість платоновського художнього простору, його невід'ємна частина. Герої письменника, а особливо одного із творів трилогії – роману „Чевенгур”, постійно занурюються у сновидіння. Дослідники неодноразово вказували на присутність оніричного шару в прозі письменника. Так, М.Геллер вважає, що в Чевенгурі три хронотопи або три шари реальності, один із яких – світ сновидінь [37]. М.Михеєв стверджує, що простір у романі поділяється на дві складові: світ реальності зводиться у Платонова до мінімуму, а основне місце в романі займає опис світу уявного, складником якого виступає модальність сну [117].

Події у „Чевенгуре” розгортаються поза реальністю, в особливому місці, яке вимагає детального розгляду. Літературознавці С.Піскунов і В.Піскунова говорять про те, що Чевенгур – це замогильний світ: „Город Солнца” Чевенгур, открывающийся нашим глазам на горизонте „в утренней пронзительной чистоте”, по мере того как мы приближаемся к его короткой истории и постигаем законы его существования, все больше и больше обнаруживает себя

как загробный мир” [138, с.21]. Сашу Дванова посилає в Чевенгур його померлий батько уві сні – це мандри в казкову „країну мертвих”. Про потойбічність Чевенгура свідчить його низинне розташування та „холодне сонце”, монгольське лице Чепурного („японця”) – східний лик смерті в міфології російської літератури, роздягнені тіла мешканців. А.Шиндель говорить, що „о „Чевенгуре” трудно писать, поскольку этот удивительный роман как бы „плавает” в разных временных измерениях” [228, с.213].

На наш погляд, у романі „Чевенгур” можна виокремити кілька просторових шарів. Перший шар – реальний, у якому за всіма ознаками проглядається Росія 1921-1923-х років, її важкий перехід до нової економічної політики. Інший шар – уявний, це те, що відбувається десь глибоко у свідомості й підсвідомості героїв або самого автора. На карті реально не існує тих географічних пунктів, у яких розгортається сюжет, а також не завжди зрозуміло, у чийй свідомості відбиваються ті чи ті події. Це характерна риса авторського стилю Платонова, коли кут зору оповідача постійно переміщується у просторі від одного персонажа до іншого. Часто просто не зрозуміло, від чийого імені ведеться оповідь: чи це свідомість самого автора, чи думки головного героя – Саші Дванова, чи це підсвідомість когось із персонажів роману. Реальний план зводиться у Платонова до мінімуму, основне ж місце у романі займає шар уявний. Цей простір можна назвати психологічним, оскільки у ньому відбиваються роздуми, уподобання, устремління, мрії героїв. Людина немов зазирає собі в душу, вивертає її, щоб знайти відповідь на болюче питання – для чого вона існує.

Художній простір „Чевенгура” витворюють різні параметри: сон, опис самих сновидінь та результатів уяви (мрії про майбутнє, спогади про минуле, хвороби, марення, затьмарення свідомості, мана і галюцинації). Герої уявляють майбутнє, згадують минуле крізь призму викривленої свідомості. Перераховані стани людини (змінені стани свідомості) можна узагальнено назвати снами в широкому розумінні цього поняття. К.Г.Юнг визначав сон як „спонтанне самовідображення дійсності у підсвідомості, подане в символічній формі” [237, с.170]. Гадаємо, можна говорити про оніричність простору у творчості Платонова,

оскільки чітких меж між цими видами станів для письменника не існує – вони взаємонакладаються чи перетікають один в один. Такий стан існування у романі названий М.Михеєвим „модальністю сну” [117].

Існуюча реальність у романі постійно межує з оніричною. Головний герой не розділяє ці два стани. Персонажі роману постійно занурюються в сні, немов мандрують ними. Сюжет роману не є органічно цілісним, лінійним, він схематичний і хаотичний. Головний герой Олександр Дванов мандрує по Росії в пошуках „осередку комунізму”. Він – реальний герой, що потрапляє то в одне місце, то в інше. Але читачеві не завжди зрозуміло, чи насправді герой переміщується в просторі, чи спить, марить, мріє, згадує. Саша від’їжджає з Новохоперська – його викликають в губернію. Проте замість запланованої поїздки починаються дивні мандри героя. „Очень быстро возникает ощущение какого-то смутного, бредово-горяченного сна, в котором все и происходит. Главное, что видится в этом сне, – дорога: на ней двигаются, останавливаются, судорожно несутся вперед, петляют, возвращаются и снова пускаются в путь присутствующие в романе люди” [179, с.219].

Сні у романі Платонова особливо скрупульозно виписані, на них акцентується увага автора. Іноді сні у різних героїв бувають дуже схожі між собою. Вони немов перегукуються, один продовжує інший, плавно, а іноді й досить різко перетікає один в один. Для уявного простору характерний мотив дитячого нічного жаху і мотив плачу. Платоновські герої постійно бачать сні, які вони болісно переживають. Сон і плач, що зазвичай неподільні у письменника, стають універсальними мотивами, які „омивають” найважливіші враження-спомини дитинства. „Дванов сжался до полного ощущения своего тела и затих. И постепенно, как рассеивающееся утомление, вставал перед Двановым его детский день не в глубине заросших лет, а в глубине притихшего, трудного, себя самого мучающегося тела... Дванову стало тягостно, и он заплакал во сне” [149, с.214].

У змінених станах свідомості, якими є у романі Платонова сні, людина наділяється надприродними можливостями. Згадати хоча б випадок, коли анархіст

Нікіток стріляє в Сашу, і Дванов, падаючи поранений у яр, починає чути і ніби розуміти „мову комах” і навіть те, що відбувається всередині „вещества землі”.

Реальне життя межує зі снами, які повертають героїв до минулого, до своїх померлих батьків, до „батьківщини життя”. Сну під силу все. Але не всім героям сняться сни, вірніше, не всіх героїв сни змальовуються. Наприклад, Копьонкіну „ничего не снилось, потому что у него все сбывалось наяву” [149, с.117]. Копьонкін – сучасний тип Дон Кіхота, котрий мріє дійти до могили Рози, не ставлячи перед собою питання, як жити далі. Його намагання дійти до могили Рози Люксембург видаються примарними. Щоб довести це, автор використовує традиційну форму сну героя, у якому похорони Рози обертаються похоронами матері: „В черноте ее волос вековала неженская седина, а глаза засосались под лоб в усталом отречении ото всех живых” [149, с.147]. Питання і сумніви супроводжують Копьонкіна протягом усього шляху, допоки не закінчується його життя. Дванову ж, людині з „живою душею”, герою, який живе майбутнім та шукає своє місце в ньому, надана автором можливість у несвідомому стані будувати різні моделі майбутнього. Саме Сашко Дванов мандрує безмежними просторами країни в пошуках „комуністичного осередку”, тобто місця, де люди живуть безтурботним, щасливим життям.

Сон у творчості А.Платонова набуває різних значень. З одного боку, платоновські герої починають уві сні немов жити „назад”, тягнуться до „материнського начала”. „Жизнь его шла безотвязно и глубоко, словно в теплой тесноте материнского сна” [149, с.45]. Звідси постійні повернення в минуле, бажання втечі через „задние двери воспоминаний”, щоб пожити по-справжньому, тому що життя уві сні – це теж реальне життя, але тільки у „голом виде”. Сновидіння можуть породжувати і химерних чудовиськ, тому нічні жахи людина намагається скоріше пережити, „проїхати”, як у поїзді: „Дванов закрыл глаза, чтобы отмежеваться от всякого зрелища и бессмысленно пережить дорогу” [149, с.90]. Водночас сон в художній системі Платонова – це тимчасова смерть. Люди Платонова поринають у сон, входять далеко вглиб тіла-пам’яті, в „утробу” спомину про

матір, тому момент відходу до сну або виділяється з особливою увагою, або фіксується так само, як і пробудження.

„Сон розуму”, відсутність думки, за Платоновим, – стан, близький до смерті. Для героїв письменника „заснути” і „розпрощатися з життям” – це одне й те саме. Ці поняття стають синонімами, а отже, і відповідні мотиви взаємонакладаються: „чевенгурцы ложились спать на полу, чтобы... быть поближе к земле и могиле” [149, с.178]. У творах Платонова, коли людина засинає, вона не впевнена в тому, що колись прокинеться, сон – це своєрідна смерть для платоновських героїв. „Гопнер уже уснул, но дыхание его было так слабо и жалко во сне, что Дванов подошел к нему и боялся, как бы не кончилась жизнь в человеке” [149, с.213]. Спляча людина ніколи не зрадить, не образить, не підведе, тому, певно, „только у них бывают настоящие любимые лица; наяву же лицо у человека искажается памятью” [149, с.213]. Людина, що перебуває уві сні, – постійний платоновський образ, який символізує втрату людством сенсу свого існування. Заглибитися в сон, за А.Платоновим, означає відійти від реальності і позбавитися всіх земних уподобань, поринути в інший вимір, де основну роль відіграє підсвідомість.

Змістовний план роману охоплює дві складові: світ свідомості й підсвідомості. До світу свідомості можна віднести численні мандри героїв, їхні пригоди, зустрічі з різними людьми, продрозкладку, перехід до непу, місто Новохоперськ, захоплене невідомими людьми, залізничний роз'їзд Завалишний, станцію Розгуляй, де стикаються два потяги, в одному з яких був Дванов, зустріч головного героя з анархістами тощо.

До сфери підсвідомого можна віднести сні головного героя та другорядних персонажів. Друга реальність тісно поєднана з першою, і можливо, набуває більш важливого значення, тому що саме у світі підсвідомого у Платонова розгортається основний сюжет та зав'язуються конфлікти. „Поскольку подсознательное – не просто реактивное отображение, а самостоятельная производительная деятельность, то в качестве сферы опыта оно выступает как особенный мир, особенная реальность, о которой можно

сказать, что она на нас влияет, как и мы влияем на нее” [237, с.180].

Враховуючи вищесказане, якимось по-іншому бачиться утопічне місто Чевенгур, „осередок комунізму” в країні, в яке потрапляє Олександр Дванов після тривалої подорожі. В описах автор створює враження, що герой спить, а це місто вимальовується у його мареннях. Те, що Чевенгур – епізод зі сну, відзначає і М.Михеев, слушно зауважуючи: „Впрочем, может быть, вообще правильное считать весь сон о Чевенгуре произведением сразу всех платоновских героев, то есть их совместного подсознания... При таком взгляде Чевенгур должен быть видим сразу ими всеми, но только с разных точек зрения: если каждому в отдельности он представляет в каких-то фрагментах, то в целом все это, безусловно, произведение какого-то коллективного бессознательного” [117, с.42].

Міфічне місто Чевенгур не має географічної закріпленості на мапі, воно існує в оніричній підсвідомості героїв Платонова. О.Кеба [65, с.136] вважає, що А.Платонов досить вдало маніпулює часом і простором при змалюванні міста, що і обумовило есхатологічні настрої його героїв. Чевенгур – гра уяви, підсвідоме бачення майбутнього, яке знаходиться за гранню реальності. Утопічне місто, у якому скасовано людський труд, в якому ніхто не працює, а люди живуть за рахунок природних сил, не може реально існувати. Одинадцять чевенгурців проголошують у своєму місті соціалізм (і навіть комунізм) виключно у силовий, неекономічний спосіб. Вони знищили куркуля „як клас”, а потім взялися за „напівбуржуїв”. Мешканці міста почали жити не працюючи, оскільки вважали, що виробництво веде до продукту, а продукт – до експлуатації. Праця скасовується, щоб її плоди не породжували нерівність, класове суспільство. Відмінена пошта, оскільки мешканці бачаться кожного дня, заборонене мистецтво – „нам нужно сочувствие, а не искусство”. Лише одного разу на тиждень у Чевенгурі проходить суботник: „выдирают из почвы сады и дома и переносят их ближе к центру”. У місті на соціалізм працює тільки сонце, оголошене „всемирным пролетарием”. Та й зникає місто майбутнього дивно: чевенгурський „комунізм” знищений чи то кадетами на конях, чи то просто

солдатами, які з'явилися немов з іншого виміру. Утопічні бажання героїв роману настільки ними омріяні, що наповнюють і їх підсвідомість. Але утопія у Платонова переростає у гостру антиутопію. Здавалося б щасливе місто майбутнього – вінець сподівань народу, розтопить серця і пом'якшить душі. Проте цього не сталося. Чевенгурці існують бездумно, а саме місто виступає страшним символом комуністичного раю, омитою кров'ю знищених людей.

У повісті „Котлован” мотив сну не є одиничним. Ю.І.Левін, аналізуючи зазначену повість письменника, відзначає, що сон є одним з найбільш „глобальних в мире Платонова екзистенціалов” [91, с.418]. У художньому світі митця сон може виступати у ролі тимчасової перерви в житті – смерті або „іншого” існування, яке має протилежні аксиологічні характеристики у порівнянні з реальним часом. Герої Платонова бачать різні сни. Одні сни – сповнені надії, інші – віщують „собственный гроб в глинистой могиле”. Людина настільки заморюється вдень, що вночі вона немов помирає. Трагізм існування, таким чином, осмислюється письменником не тільки у реальному плані, а й через оніричні мотиви.

У повісті „Ювенильное море” сон не є центральним мотивом, оскільки мало хто з героїв поринає у цей стан. Автор постійно наголошує на тому, що майже ніхто із творців нового суспільства не спить, відсутність сну допомагає героям ретельніше виконувати свої обов'язки. Зокрема, старенька Федератівна сама зізнається в тому, що від нової політики у неї безсоння. Втративши сон, вона вночі наводить жах на нерадливих гуртоправів, оскільки „невозможно было что-либо скрыть от бессонной бдительности Федератовны, умудренной хитростью крассового врага” [149, с.567].

Таким чином, оніричні мотиви відіграють важливу роль у художньому просторі трилогії. Цей уявний шар є невід'ємною частиною метафізичного простору митця. Підсвідоме, яке повинно розглядатися у нерозривному зв'язку зі свідомим, іноді стає більш важливим для характеристики художнього світу А.Платонова та



психологічного змалювання героїв, бо саме у підсвідомому розгортається основний сюжет та зав'язуються конфлікти.

У 1930-х роках А.Платонов почав більше приділяти уваги біблійній тематиці. Деякі дослідники вказували на присутність біблійних ремінісценцій у прозі письменника. Так, С.Семенова, Н.Полтавцева, А.Дирдін, А.Павловський відзначали, що одним з джерел сюжетів, мотивів, образів і цитат для Платонова була Біблія [134; 178; 161]. Деякі дослідники говорять про глибоку релігійність письменника, інші, навпаки, – про антихристиянську спрямованість його творчості. Наприклад, О.Антонова пише: „По сути дела, нам необходимо увидеть убедительное доказательство того, что опровергнутое в образе мировоззрения православие, выражаемое своими догмами, было безмолвной тайной жизни Андрея Платонова” [3, с.41]. А О.Філенко відзначає, що „христианство было составной частью ... коммунистической основы его жизни” [213, с.129]. Як бачимо, думки дослідників розходяться, оскільки міф і реальність, біблійний світ і дійсність переплітаються у творчій свідомості письменника.

Одним із центральних мотивів у творчості Платонова є мотив апокаліпсису. Війни, голод, хвороби удосталь присутні в трилогії А.Платонова, особливо в його романі „Чевенгур”. Гасла більшовиків („Революция – рыск! Не выйдет: почву вывернем и глину оставим” [149, с.57]) наводять на роздуми про кінець світу. Головний герой Олександр Дванов доходить висновку, що „революция – это конец света” [149, с.56]. У творі помирають усі – і люди, і природа. У романі змальована страшна катастрофа, що роз'єднала світ на маленькі безрадісні острівці. І цими острівцями, немов лабіринтом власної душі, мандрує головний герой – Саша Дванов. Після довгих мандрів герой потрапляє в омріяне місто Чевенгур, мешканці якого невпинно шукають і проповідують комунізм у зруйнованому і невлаштованому просторі. Місто Чевенгур, до якого прагнули дійти персонажі, на перший погляд, – здійснення сподівань людини. Але в місті майбутнього ніхто із мешканців не працює, лише сонце – вічний трудівник. Чевенгурці перестали працювати, і кожна буря й засуха віщує їм кінець світу. Вони навіть запасуються

борошном і сіллю „для питания во время прохождения второго пришествия, дабы благополучно переждать его, а затем остаться жить” [149, с.231]. О.М.Ніколенко відзначає, що „в Чевенгуре на смену одной религии приходит другая. И поэтическое мифологическое сознание людей воспринимает происходящее как божье наказание за грехи человеческие, а расстрел – как Второе пришествие” [124, с.60]. Це світ, у якому людина людині ворог, світ, де смерть стала звичним явищем. Наприклад, бандит Никиток може не замислюючись убити Сашу Дванова, він цілиться не тільки в одну людину, але й мріє розстріляти всіх християн; він готовий винищити весь народ: „Никиток приложил винтовку, но сначала за счет бога разрядил свой угнетенный дух: – По мошонке Иисуса Христа, по ребру богородицы и по всему христианскому поколению – пли!” [149, с.81]. Чевенгур – це місто майбутнього, позбавлене віри і турботи про ближніх. Люди в цьому місті забули християнські заповіді, вони готові зганьбити могили заради зведення будівлі майбутнього. Хай навіть це „старое буржуазное кладбище”, але всі люди перед Богом однакові: немає ні хороших, ні поганих, у кожного знайдуться гріхи. Але „обезбоженный” люд готовий ламати хрести на могилах, „как деревянное бессмертие умерших”, щоб використовувати для своїх потреб. „Эти кресты Гопнер нашел годными для шпунта, если снять с них перекладыны и головки Иисуса Христа” [149, с.193]. Релігія і нова політика, на думку письменника, – поняття не сумісні, тому коли вечір спускався на місто, городяни могли спокійно шепотіти „про лето господне, про тысячелетнее царство Христово, про будущий покой освеженной страданиями земли” [149, с.221]. У таких бесідах люди могли „кратко пройти по адову дну коммунизма”, тобто розмови на біблійні теми давали можливість хоч якось пояснити сутність ладу і „забытые запасы накопленной вековой душевности помогали старым чевенгурцам нести остатки своей жизни с полным достоинством терпения и надежды” [149, с.221]. Хоча Чевенгур зображений як „сердце комунизма”, у місті немає щасливих людей. Релігія заборонена, але дзвін у церкві зігріває душі мешканців: „в Чевенгуре же нет удовольствия, кроме колокола, но то – религия” [149, с.213]. Але живі

душею герої роману розуміють, що віра народу потрібна, можливо, навіть більше, ніж партія, адже біблійні заповіді передусім для людини і про людину. „ –Вот это так! – резонно удивлялся Захар Павлович. – Значит, работай без жалованья. Тогда это не партия, а эксплуатация. Идем, Саш, с этого места. У религии и то было торжество православия” [149, с.52].

У „Котловане” есхатологічні мотиви стають провідними. У повісті помирають всі: і люди, і природа. Навіть відмерлий лист оплакується Платоновим: „Умерший, палый лист лежал рядом с головою Вощева, его принес ветер с дальнего дерева, и теперь этому листу предстояло смирение в земле” [149, с.370]. Сон у Платонова прирівнюється до смерті. Сон – це свого роду смерть, що допомагає людині забути: „Вощев спустился по крошкам земли в овраг и лег там животом вниз, чтобы уснуть и расстаться с собою” [149, с.367]. Смерть – постійна супутниця платоновського героя, про неї йому не вдається забути ніколи: і коли він при свідомості, і коли занурюється у нічні сновидіння. Мотиви вмирання, суму, туги постійно присутні в повісті, і це створює відчуття кінця світу, апокаліпсису. Люди ще за життя готують собі труни, підписуючи їх. Кульмінацією сюжету стає смерть маленької дівчинки Насті. Раніше, живучи в підвалі, який нагадує труну, а потім вже у будівельників „загальнопролетарського будинку” в справжній труні, вона ще за життя знаходиться під впливом „замогильних” сил. Дитина в повісті символізує майбутнє, що знаходиться в небезпеці. Жачев говорить: „Я урод империализма, а коммунизм – это детское дело, за то я Настю любил” [149, с.474]. У дитині герої бачать майбутнє, заради якого і померти не жалко: „Я гляжу на детей для памяти, потому что помру скоро” [149, с.373]. Заради майбутнього робітники риють котлован для нової світлої будівлі. Ця будівля повинна стати „маточным местом” для нових людей. Робітники все риють і риють, але жоден камінь не ліг у фундамент будинку майбутнього. Вощев, головний герой повісті, відзначає: „Дом человек построит, а сам расстроится. Кто жить тогда будет?” [149, с.386]. Ще у ранній прозі зустрічається мотив будівництва багатоповерхівки. Макар („Усомнившийся Макар”) ще

сподівався прилаштувати свій винахід на будівництві нової оселі. Чевенгурці мріяли „построить что-нибудь всемирное и замечательное, мимо всех забот”. У „Котловані” люди починають будувати „то единое здание, куда войдет на поселение весь местный класс пролетариата, – и тот общий дом возвысится над всем усадебным, дворовым городом, а малые единоличные дома опустеют, их непроницаемо покроет растительный мир, и там постепенно остановят дыхание исчахшие люди забытого времени” [149, с.380]. Ця цитата прямо перегукується з біблійним міфом про Вавилонську вежу. Згідно з Біблією, люди хотіли жити в одній великій будівлі, вознестися, стати вище Бога. Але сам Бог повелів інакше: він наділив людей різними мовами, тому вони перестали розуміти одне одного і розбрелися по всьому світу. У повісті Платонова риття котловану набуває неймовірних розмірів. Починаючи будувати, люди вже розуміють, що споруда ніколи не буде добудованою, хоча закладалася вона з музикою і піснями. Люди захотіли спорудити вежу до небес, щоб у ній жило все щасливе людство, але при цьому вони забули про окрему особистість. Звертаючись до стародавньої легенди про Вавилонську вежу, Платонов попереджає людство про небезпеку забуття гуманістичних цінностей і духовного роз’єднання. Саме слово вежа (рос. ”башня”) неодноразово з’являється у тексті твору: „наблюдал строительство неизвестной ему башни” [149, с.374]; „другой инженер построит в середине мира башню” [149, с.384]. Платоновський сюжет спирається на реальний досвід радянської Росії: авангардистська вежа Татліна, грандіозний проект Палацу Рад у Москві. Але повість А.Платонова наскрізь просякнута гіркотою від усвідомлення нездійсненності грандіозного проекту. Кульмінаційний момент повісті – смерть Насті – стає переломним у житті будівельників, вони вже не вірять, що краще майбутнє коли-небудь настане. І не випадково Воцев „стоял в недоумении над этим утихим ребенком, он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его нет сначала в детском чувстве и в убежденном впечатлении? Зачем ему теперь нужен смысл жизни и истина всемирного происхождения,

если нет маленького, верного человека, в котором истина стала бы радостью и движеньем?” [149, с.473].

Е.Найман при аналізі мотивів у „Котловані” пов’язує образ будівництва із архитипними мотивами вогню і пустоти, відзначає, що подібно тому, як світло електрики у першій частині обертається у нищівний вогонь класової боротьби у другій частині, так і яма котловану трансформується у могилу дівчинки Насті [247, с.200]. Отже, А.Платонов використовує сюжетну схему міфу для того, щоб попередити про згубність утопічних задумів, розвінчати насильницькі методи побудови соціалізму.

У повісті „Ювенильное море” сатира Платонова набуває форми фантазмагорії, навіть якогось театру абсурду з маріонетковими персонажами-ідеями. Старенька Федератівна, боєць проти стихій природи і класового ворога, не спить, такий „по всей республике громовень, стукhovenь” йде, коли старенька об’їжджає „своє господарство”; Микола Вермо намагається утілити в життя свої безглузді, фантастичні проекти. У „Ювенильном море” до улюблених платоновських понять „нудьга”, „туга” додається ще „марення”. Героями проголошується „технічний більшовизм”, який подекуди доходить до абсурду. Герої повісті нагадують машини, які намагаються перетворювати землю. „Вермо обнял ее и долго держал при себе, ощущая теплоту, слушая шум работающего тела” [149, с.547]. Навіть людські почуття трактуються з погляду науки: „любовь – это изобретение, как и колесо, и человек, или некое первичное существо, долго обвыкался с любовью, пока не вошел в ее необходимость” [149, с.568]. І живуть люди, як машини, які нічого не потребують, у тимчасових гуртожитках, побудованих із землі і покритих для міцності дерном. Чомусь А.Платонов нове поселення людей будинком не називає, а говорить про нове, тимчасове житло, можливо, прирівнюючи людей до стада, що постійно кочує безмежними просторами землі. Але вони мають ідею, що керує їхніми діями. Люди агресивно налаштовані один до одного: постійно звучать гасла, що закликають до знищення ворогів: „– Всех жалеть не нужно, – заявила старушка, бывшая тут, – многих нужно убить” [149, с.552]. А Умріщев проголошує: „– Что ж тут горевать или поражаться: смерть

всегда присутствует в текущих делах истории!” [149, с.557].  
Все це створює враження нового кінця світу.

У трилогії А.Платонова велику роль відіграють фольклорні мотиви. Літературознавець М.Міхеєв, аналізуючи роман „Чевенгур”, писав: „странствие или хождение в Чевенгур следует считать измышлением фантазии... этот Чевенгур... предвечная русская сказка с ее деланными наивностью, придурковатостью и жестокостью абсурда” [117, с.18]. Письменник багато що взяв від фольклору. Згадати хоча б коня Копьонкіна – Пролетарську Силу. Це одночасно і найближче герою створіння, його постійний супутник, друг, але разом з тим, це стихія, яка спроможна відносити в даль не тільки його тіло, але й надавати рух його думці: „Копенкин особо не направлял коня, если дорога неожиданно расходилась надвое. Пролетарская Сила самостоятельно предпочитала одну дорогу другой и всегда выходила туда, где нуждались в вооруженной руке Копенкина. Копенкин же действовал без плана и маршрута, и наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей головы” [149, с.96].

Усе багатство фольклорних героїв – славна зброя та добрий кінь, який „через ріки-озера скаче”, болота перескакує. Сідлання коня і виїзд богатиря описуються у билинах до найменших деталей. Кінь у Копьонкіна був огрядної комплекції і „легче способен возить бревна, чем человека. Привыкнув к хозяину и гражданской войне, конь питался молодыми плетнями, соломой крыш и был доволен малым” [149, с.95]. Письменник використовує гіперболізацію при змалюванні даного образу. Щоб наїстися, кінь з’їдав по восьмушці ділянки молодого лісу, а запивав великим ставком у степу. Копьонкін поважав свого коня, який для героя стоїть в ряду пріоритетів: Роза Люксембург, Револуція і потім кінь. Дослідниця творчості А.Платонова С.Семенова пише, що при розгляді образу Копьонкіна і його коня виникає низка асоціацій, які беруть початок із багатой міфологічної традиції, починаючи від середньовічних лицарів – паломників до гробу Господнього, шукачів святого Граалю, до Дон-Кіхота з Росинантом [179, с.224]. Та й сам герой схожий на фольклорного богатиря, який у давньоруських билинах захищає землю від ворогів. У

кожній билині є головний герой – богатир. Ця людина здатна перемогти жорстоких і сильних ворогів, захистити слабких. Богатирі не можуть загинути від руки ворога, бо їм „на бою смерть не писана”. Образ героя-богатиря народився в боротьбі з войовничими сусідами, які здійснювали руйнівні набіги на Русь. Народ ідеалізував свого героя: у нього були не лише могутні плечі, буйна голова і гаряче серце – він повинен був мати і найвищі моральні цінності. Богатирі – люди розумні, освічені: вміють читати і писати, знають іноземні мови, вміють „тлумачити” і читати іноземні грамоти. Вони безкорисливі, не прагнуть ні золота, ні влади, тому часто відмовляються від почестей. Копьонкін же А.Платонова фізично відрізняється від фольклорного богатиря. Він був „малого роста, худой и с глазами без внимательности в них” [149, с.87], мав міжнародне обличчя, яке „не выражало сейчас ясного чувства, кроме того, нельзя было представить его происхождения – был ли он из батраков или из профессоров, – черты его личности уже стерлись о революцию” [149, с.89]. Але характер мав твердий: він міг з упевненістю спалити все нерухоме майно на землі для того, щоб у людині залишилося одне обожнювання товариша. Однак, на відміну від міфологічного героя, дії цього персонажа не такі вже й не шкідливі. Іноді вони межують із злочином. Хоча персонаж виписаний досить реально, він воює за свої переконання і гине як витязь у героїчних оповідях: „Он пронизался без вреда через весь отряд противника, ничего не запомнив, и вновь повернул рычащую Пролетарскую Силу обратно, чтобы теперь все задержать на счету у памяти, иначе бой не даст утешения и в победе не будет чувства усталого труда над смертью врага” [149, с.362].

У творчості А.Платонова герої нерідко наділяються фольклорними рисами. Зокрема, у повісті „Ювенильное море” в образі старенької Федератівни проглядаються риси казкової Баби-яги. Ця героїня, продовжуючи платоновські традиції, їздить селами (знову у замкненому просторі присутній мотив мандрів) у своєму візку, наглядаючи за порядком. Федератівна об’їжджає володіння із страшним гуркотом і криком, бореться проти стихій природи і класового ворога. Автор акцентує увагу на тому, що ця

героїня намагається так старанно виконувати свої обов'язки, що навіть не спить, і це надає образу Федератівни іронічного забарвлення. Мова героїні вирізняє її від інших персонажів, що спілкуються науковою термінологією. Мова старенької являє собою суміш простонародних виразів з елементами фольклору: „Родные мои дворики, отымает меня Умрищев-злодей, уж смеркается сердце мое, схоронилися вы за дорогою” [149, с.265].

У трилогії продовжується розробка фольклорного мотиву походу героя за три моря у пошуках щастя. У своїх мандрах герої йдуть дорогами, зустрічаються з іншими персонажами, розлучаються з ними, знову вирушають у подорож. Простір, яким вони блукають, видається величезним, але герої не губляться в ньому, оскільки кожен із них унікальний. Герої шукають щастя, якого самі не знають і не розуміють, як у казці: „пиди туди, не знаю куди, принеси те, не знаю що”. У „Чевенгуре” всі герої мандрують, намагаючись знайти щось на незвіданих стежках історії. Вони шукають таке місце, де б народ жив щасливо, і вони змогли б пізнати сенс свого існування. Усіма силами герої прагнуть віднайти омріяне місто Чевенгур, осередок комунізму в країні, але коли знаходять, починають сумніватися, чи справді вони шукали саме його. Їхні мрії так і залишилися мріями, оскільки комуністичне місто не таке уже й бездоганне за своєю сутністю. Для Платонова мандрівка – це необхідність виконати якесь важливе завдання. Письменник знову використовує трикратний повтор при змалюванні трьох „виходів” О.Дванова в дорогу. Перший раз Прохор Абрамович відправляє хлопчика старцювати у місто, другий – перед відрядженням „за соціалізмом”, третій – під враженням сну про батька, коли герой від'їжджає до самого „міста майбутнього”. У Чевенгурі герої гинуть, так і не знайшовши щастя, на відміну від фольклорних персонажів, які, зазвичай, долаючи перешкоди на своєму шляху, досягають мети і залишаються жити. Автор утверджує думку про те, що реальний світ значно відрізняється від уявного фольклорного буття. У реальному світі людина, навіть пройшовши всі кола пекла, необов'язково знайде те, що шукала.



У повісті „Котлован” теж проглядається мотив походу героя за три моря. Воцев, герой повісті, одного дня задумався над своїм життям і не захотів так далі жити, як жив досі. Він подається в мандри, щоб відшукати відповідь на болючі запитання. Але оскільки простір твору замкнений, герой не може вийти за його межі, і хоча Воцев залишається жити, він зневірився у всьому, з чим стикається. Автор випробовує героя на духовність, проводить його через нелюдські випробування (в основному, випробування смертю). Фольклорний мотив – духовні випробування героя – є традиційним для творчості письменника і стає лейтмотивом його творчості.

У повісті „Ювенильное море” мотив походу за незвіданим набуває оптимістичних рис. Герої повісті, втративши своє „озеро щастя”, тужать і шукають воду (символ істини) на безмежних просторах земної кулі і під землею. Але їхні намагання виявилися марними, і тоді головні герої відпливають у далекі країни набиратися досвіду. Платоновські персонажі не гинуть при спробі віднайти істину, але, не знайшовши її, не губляться, а вирушають шукати далі, у відкритий простір. У цьому вбачається оптимізм, оскільки А.Платонов все-таки вірив у перемогу добрих сил над злими.

Характерним для творчості Платонова є мотив майстерності. У трилогії він звучить напрочуд потужно. Захар Павлович – майстер-самоучка, який від голоду та невикористаної енергії займався виготовленням предметів незрозумілого призначення. Із дерева він навчився робити те, що раніше робив із металу: „Землянка и ее усадебное прилежащее место было уставлено предметами технического искусства Захара Павловича – полный комплект сельскохозяйственного инвентаря, машин, инструментов, предприятий и житейских приспособлений – все целиком из дерева” [149, с.7]. Коли Захар Павлович зробив дубову сковорідку, ще один герой роману – бобиль, був упевнений в тому, що ця річ не знадобиться в господарстві. Але Захар Павлович наливав у дерев’яну сковорідку води і доводив її на повільному вогні до кипіння, а сковорідка не горіла. Митець стверджує, що хоча народ і неписьменний, але мудрий, оскільки може зробити із

непотрібного матеріалу дивовижні речі. Цікавим видається ще й той випадок, коли священик просить Захара Павловича налаштувати рояль. Герой навмисно робить в механізмі секрет, який можна усунути за одну секунду, але знайти без особливого знання не можна. Захар Павлович робить це тільки для того, щоб кожного дня приходити до священика і намагатися розгадати таємницю перемішування звуків. Вправними майстрами здавна славилася слов'янська земля. А.Платонов як знавець серця людського і прихильник таланту народних умільців вимальовує певні характери російських „левшей”. Але платоновські умільці беруться за створення цікавих, але зовсім не затребуваних для використання в побуті пристроїв. Герої А.Платонова створюють проекти кожного наступного разу ще безглуздіші за попередні. Наприклад, головний герой Олександр Дванов, перебуваючи в Чевенгурі, намагається вигадати щось потрібне людству, але, хоча свій винахід він ретельно продумує, той не працює. „Дванов выдумал изобретение: обращать солнечный свет в электричество. Для этого Гопнер вынул из рам все зеркала в Чевенгуре, а также собрал всякое мало-мальски толстое стекло. Из этого матерьяла Дванов и Гопнер поделали сложные призмы и рефлекторы, чтобы свет солнца, проходя через них, изменился и на заднем конце прибора стал электрическим током. Прибор уже был готов два дня назад, но электричества из него не произошло. Прочие приходили осматривать световую машину Дванова и, хотя она не могла работать, все-таки решили, как нашли нужным: считать машину правильной и необходимой, раз ее выдумали и заготовили своим телесным трудом два товарища” [149, с.340]. І у самому Чевенгурі, місті майбутнього, „прочие” теж створювали безглузді речі, які навряд чи знадобляться у побуті: „деревянные колеса по две сажени поперек, железные пуговицы, глиняные памятники, похоже изображавшие любимых товарищей, в том числе Дванова, самовращающуюся машину, сделанную из сломанных будильников, печь-самогрейку, куда пошла начинка всех одеял и подушек Чевенгура, но в которой мог временно греться лишь один человек, наиболее озябший” [149, с.341].

У повісті „Котлован” та „Ювенильном море” мотив майстерності теж стає провідним. Платоновські мрійники в „Котловане” намагалися побудувати таке місто, якого досі ще не було, у якому б весь робочий люд відчував себе щасливим. Перші кроки було зроблено, але наміри, як і завжди у Платонова, не справджуються. У повісті „Ювенильное море” герої теж майстри-самородки. У кожного з них є думки, як полегшити життя людей. Свої проекти вони намагаються втілити в життя, але все марно, оскільки ідеї фантастичні й не мають реального підґрунтя. Утім, письменник має віру, що людині-майстрові належить майбутнє. Мотив майстерності дозволяє порушити важливу проблему реалізації / нереалізації особистості у світі.

Отже, час написання трилогії А. Платонова “Чевенгур”, “Котлован”, “Ювенильное море” (1926-1934) збігається із періодом формування й утвердження радянської тоталітарної системи, тому значення цих творів полягає передусім у тому, що вони містять відображення соціальних експериментів, які призвели до трагедії народу. Платонов став літописцем історичних подій і разом з тим він досліджував тенденції й перспективи суспільного розвитку, прагнучи віднайти втрачені засади буття й повернути людство до гуманістичних цінностей.

Об’єднувальною для всіх творів трилогії є тема будівництва нового суспільства й суперечності на шляху його створення. “Чевенгур”, “Котлован” і “Ювенильное море” єднає також система мотивів, що є спільними для цих творів. Мотивна організація зумовлює особливості композиції, розвиток сюжету, внутрішній зв’язок між образами трилогії, а також еволюцію філософської концепції митця.

Трилогії, як і всій спадщині митця, притаманна двоплановість художнього зображення, яка полягає в тому, що за кожним образом та ситуацією творів прихований глибинний план, який виводить твори за межі злободенності, надаючи їм філософського змісту. Двоплановість притаманна й основним мотивам трилогії. Переміщення героїв, їх психологічний стан, сни, описи природи та ін., тобто будь-який компонент твору, може

розгортатися до рівня мотиву, за яким, крім суто конкретного плану, криються інші смисли.

Найважливішим структуротвірним мотивом трилогії є мотив мандрів, який, виникнувши у ранніх творах, на повну силу виявився у трилогії. Мотив мандрів, що походить із фольклору й звучить у творах російської класики, пов'язаний із пошуками героями не тільки кращої долі, а й сенсу життя, духовних засад суспільства. Тому мандри героїв відбуваються не тільки в географічно окресленому просторі, а передусім у просторі психологічному, стаючи мандрами духу людини. Мотив мандрів втілює особливості світосприймання Платонова, для якого рух завжди асоціювався із життям, а зупинка означала смерть, припинення розвитку. І хоча герої у своїх мандрах і не знаходять бажаної істини, та все ж вони не спиняються в своїх пошуках, що свідчить про великі надії, які покладає автор на своїх героїв. Провідний мотив мандрів розгалужується на низку взаємопов'язаних мотивів: мотив дороги, мотив потяга, мотив судна, мотив замкненого кола та ін.

Якщо в оповіданні “Сокровенный человек” герой подорожував у відкритому просторі, то в трилогії простір змінюється. У “Чевенгурі” перед Олександром Двановим і Степаном Копьонкіним ще відкриті різні шляхи, але дороги заводять героїв або в глухий кут, або до смерті. У “Котловані” мандри головного героя Вощева відбуваються у замкненому просторі, що засвідчує відсутність смислу “общего и отдельного существования” у світі. А в “Ювенильном море” герої взагалі мусять полишити рідний простір й вирушити у подорож за море в пошуках досвіду для будівництва. Простір у трилогії метафізичний, тому й мотив мандрів слугує розкриттю метафізичних проблем. Мандри героїв стають важливою характеристикою і загального стану людини, і світу.

У трилогії змальовується велика трагедія народу, котрий потрапив у полон утопії. Важливим засобом розвінчання утопічних ідей стають платоновські мотиви відчуження, туги, сирітства, занепаду життя. У всіх творах трилогії гучно звучить й мотив смерті, що розпадається на дрібніші мотиви могили, домовини, кісток мертвих. У

“Чевенгурі” гинуть люди, помирає й головний герой роману Олександр Дванов. У “Котловані” народ запасається домовинами, а у фундамент пролетарського будинку покладено життя дівчинки Насті. А в “Ювенильном море” смерть також ще не відпустила людей, вони готові піти на смерть, як Айна, заради майбутнього. І все ж таки смерть у Платонова означає не тільки кінець, а й початок. Прихильник ідей філософа М. Федорова, Платонов вірить у воскресіння народу, в можливість переходу через смерть до іншого, кращого життя. Досвід смерті, на думку письменника, не мине марно. Людина, котра зіткнулася зі смертю й не побоялася її, більше того – не втратила живу душу, зуміє, на думку митця, подолати смерть, знайде засоби протистояння їй. Таким чином, парним до мотиву смерті стає мотив воскресіння, що визначає гуманістичний пафос трилогії.

У трилогії Платонова “Чевенгур”, “Котлован”, “Ювенильное море” воєдино сплітаються сон і реальність, дійсне та уявне. У зв’язку з цим актуального значення набувають оніричні мотиви, які висвітлюють в особливому ракурсі сучасність. Герої нерідко опиняються у полоні сну, марень, а те, що зображується у творі, часто знаходиться на межі свідомого й підсвідомого. Думка й почуття у снах героїв продовжують працювати й кружляють довкола болючих питань, які залишаються без відповідей. Оніричні мотиви слугують виявленню гострих суперечностей буття, а також екзистенціальних станів людини. Оніричні мотиви важливі й тому, що у снах героїв розгортаються основні сюжетні лінії і зав’язуються конфлікти.

Мотив міста, що є головним у повісті “Город Градов”, розробляється й у трилогії Платонова. Місто Чевенгур в романі письменника стає символом насильства, нової суспільної системи, антигуманної за своєю сутністю. У “Котловані” закладається фундамент великого будинку-міста, “общепролетарского дома для всех”. Мотив міста набуває гротескного, викривального значення. Письменник розвінчує абсурдність пореволюційного ладу, спроби побудувати нове суспільство за рахунок мільйонів людських життів.

Не одиничними і не випадковими у трилогії є біблійні мотиви. Вони пронизують усі твори, стаючи невід'ємною складовою сюжетної канви. Мотив апокаліпсису визначає трагічний пафос “Чевенгура”, “Котлована”, “Ювенильного моря”. Він поєднується з іншими мотивами, що походять з Біблії: мотивом Вавилонської вежі, виходу народу, порятунку, воскресіння. Звернення до біблійних мотивів допомогло авторові відобразити сучасність з погляду вічних цінностей, показати трагедію людини і суспільства в глобальному масштабі, оскільки міф завжди розширює межі реального часу й простору. Крім того, біблійні мотиви, зокрема есхатологічні, виконують і жанротвірну функцію, посилюючи викривальний пафос антиутопій Платонова. І водночас звернення до Біблії, до її традиційних сюжетів дало можливість митцеві нагадати про невмирущі ідеали, про необхідність духовного відродження людини й світу.

Джерелами прози Платонова є твори фольклору. Змальовуючи життя народу свого часу, звертаючись до глибин народної свідомості, письменник широко використовує фольклорні мотиви, які допомагають втілити авторські ідеї та образи у відповідних народних формах. У трилогії “Чевенгур”, “Котлован”, “Ювенильное море” зустрічаємо такі фольклорні мотиви, як похід героя за ідеалом в далекі краї, духовне випробування героя (особливо випробування смертю), богатирської сили, майстерності та ін. Особливо важливим є мотив води. Вода як міфологічний образ втілює першопочаток всього, поєднання різних начал – життя й смерті. У воді шукав прихований смисл усього батько головного героя “Чевенгура”, а згодом і його син Олександр Дванов йде назавжди до води, де, на його переконання, криється таємниця, не розгадана ним за життя. Герої “Ювенильного моря” теж шукають воду – “озеро щастя”, а у фіналі вони потрапляють у море, яке має винести їх до бажаного ідеалу. Отже, мотив води набуває у Платонова амбівалентного звучання. Вода несе багатьом героям смерть, але вона ж стає і цілющою, очищувальною для них, дає надію на віднайдення істини, на нове відродження.

Засоби втілення мотивів у трилогії Платонова є різноманітними. Це елементи композиції, персонажі,

пейзажі, повторювальні образи-символи, окремі фрази, колористична палітра, музика, звуки та ін. Розмаїття формального вираження мотивів свідчить про майстерність митця та самобутність його творчого мислення. Художній світ “Чевенгура”, “Котлована” і “Ювенильного моря” складається з різновекторних мотивів, які дозволяють розглядати цей світ у різних площинах: соціально-історичній, екзистенціальній, філософській, символічній тощо.

## ЕВОЛЮЦІЯ МОТИВІВ У ПРОЗІ АНДРІЯ ПЛАТОНОВА 1930-1940-Х РОКІВ

1930-ті роки були важким періодом у житті Андрія Платонова. Його твори не публікувалися, або публікувалися лише частково, а літературна критика нещадно лаяла митця. У цей час розрадою для нього стала поїздка із групою письменників до Середньої Азії 1933-1934 року. Ця поїздка була важливою для Платонова, оскільки дала новий поштовх для творчості. Середня Азія – незвіданий світ, що надихнув Платонова на створення нових творів. Серед них особливо вирізняється повість „Джан” (1935).

На перший погляд, сюжет твору досить простий: в азіатській пустелі від голоду і зuboжіння помирає народ джан, який складається з людей різних національностей. Є там і туркмени, і курди, і каракалпаки, і перси, і узбеки та ін. Місцина, де живе цей народ, „пустынная и старческая”, а весь простір „просторный и скучный”. Народ може зникнути з лиця землі, але знаходиться така людина, яка може його врятувати. Це комуніст Назар Чагатаєв, що ціною великих зусиль гуртує джан і веде за собою до світлого життя, на противагу Нур-Мухамеду, котрий, навпаки, хоче всіх згубити. Однак за зовнішньою простотою приховуються складні соціально-філософські проблеми сучасності. Після поїздки до Середньої Азії влада чекала від А.Платонова твору, який би висвітлював прихід відсталого народу до соціалізму, а натомість отримала повість, у якій письменник створив узагальнений образ народу, котрий втратив історичні та моральні орієнтири.

В осмисленні проблем, що мають місце у повісті, автор звертається до традиційних мотивів. Дослідники не раз відзначали, що образ Назара Чагатаєва пов'язаний із сюжетами про Прометея та Мойсея. Наприклад, Л.Аннінський вбачає у творі намагання поєднати європейський міф про Прометея із „азиатским мифом о народе, идущем через пустыню к земле обетованной” [2, с.94]. П.Бороздіна пов'язує повість з міфом про Мойсея („Вихід”), у якій зображується покинутий матір'ю і вихований єгиптянами Мойсей, котрий за велінням Бога веде євреїв до землі обітованої. Критик відмічає ідеологічну



слабкість платоновського героя, який опиняється „вне времени, вне жизни, вне партии”, що, на думку авторки, обумовило „слабость мировоззрения” и „просчет Платонова... в утопическом представлении о социализме, в попытке соединить идею революции с мессианской идеей” [19, с.104]. О.Ландау знаходить у творі елементи „символической двуплановости”, „реалистических мифов” і називає повість казкою, легендою, де за допомогою образу Назара Чагатаєва утверджується „гуманистическая сущность социализма” [89, с.254]. На думку В.Чалмаєва, повість „выглядит совершенной фантазией, мифом с условно-символическим сюжетом” [226, с.395]. Багато про біблійні ремінісценції твору писала відома дослідниця творчості А.Платонова Н.Полтавцева [161, с.94], зокрема вона відзначала, що „еще одна эпическая традиция... возникает в „Джан” – традиция Библии”, і вказувала на явне месіанство Назара Чагатаєва.

Таке розмаїття думок викликане тим, що повість являє собою складне й багатопланове полотно. Ще Л.Фейсбах зауважив, що „кожна епоха вичитує з Біблії саму себе; кожна епоха має власну, саморобну Біблію” [4, с.264]. У творчості А.Платонова легенда не тільки відображає минуле, але віддзеркалює теперішнє й майбутнє. За словами самого письменника, міф для нього стає „способом изучения мира и отношения к нему”, оскільки „всякая религия показывает, каким образом человек связан со всем, каково его положение и каковы его задачи соответственно этому положению” (статья „Конец бога”) [124, с.90]. Андрій Платонов крізь призму біблійного мотиву намагається осмислити шлях, який обрало радянське суспільство. Використання автором легендарно-міфологічних ситуацій дозволяє авторові здійснити моральну перевірку людини й світу. Як зазначив А.Нямцу, міф „позволяет представить „знакомые поступки в незнакомой ситуации”, а „исключительное, фантастическое осмыслить в привычном для конкретно-исторического реципиента духовном континууме” [130, с.9]. Назар Чагатаєв, як і біблійний герой, шукає „головну істину” серед народу і для народу, і сам намагається змінити життя людей. Євангельські персонажі за своєю змістовою суттю є своєрідними морально-

психологічними і художніми концентратами суттєвих аспектів людського буття в його індивідуальному та колективному виявах. По-своєму інтерпретуючи сюжет виводу народу з пустелі Мойсеєм, А.Платонов стверджує, що важливою умовою перебудови світу є не стільки діяльність однієї конкретної людини, скільки перебудова „зсередини” людей взагалі: пробудження людської душі й народної свідомості.

Мотив душі чи не найважливіший мотив цього періоду. У Платонова душа – категорія екзистенціальна. Широко мотив душі розробляється письменником саме у повісті „Джан”. Вже назва твору свідчить про те, що у творі мова йтиме про глибинні відчуття людини. „Джан”, як зазначає автор, з туркменського – „душа, що шукає щастя”. Це і душа головного героя повісті – Назара Чагатаєва, що, немов Мойсей чи Прометей, має вивести народ до щастя, це і сам народ джан, який марно намагається відшукати шлях до кращого життя. Назар має на меті врятувати й вивести до щасливого життя людей, які втратили орієнтири існування. У стражденному народі ми бачимо зібрання платоновських „прочих”, абсолютних сиріт, котрі не мають ні домівки, ні майна, ні прихистку. Із неймовірними зусиллями вони зберігають залишок батьківського тепла: „Это души без всякой оболочки” [226, с.397]. Цікаво, що майже ніхто із народу джан не працює. Вони відшукують їстівні корінці, пташині гнізда, ловлять дрібну рибу. Такий спосіб існування почасти нагадує життя чевенгурців, котрі вважали труд заняттям неприйнятним. Але пустельний народ мав, безперечно, гідну рису – любов до ближнього. Згадати хоча б, як мати Назара відправила сина з племені в люди. Хоча герої наділені любов’ю до ближнього, кожен виживає сам по собі.

У повісті „Джан” розповідається про поневіряння Назара пустелею в пошуках народу джан, а також про його спроби збудити в людях прагнення до життя, перетворити їх із слабкодушких, звіроподібних істот на людей. Мотив перетворення часто зустрічається у творчості митця. Зазвичай це перетворення людини на істоту без душі і відчуттів, перетворення на звіра („Потомки солнца”, „Эфирный тракт”, „Лунная бомба”, „Котлован”). Але у цій

повісті сюжет будується на протилежному. Істоти, які жили безцільно, просто проживали свій короткий вік, у фіналі починають осмислювати дійсність, замислюються над сенсом свого існування, відчують смак свободи. Відродження народу джан пов'язане з відродженням народної душі, люди, що стали єдиною, сірою, однорідною масою, поступово набувають індивідуальних рис. Мудрий туркмен Суф'ян, сліпий узбек Молла-Чимбай, який, отримавши в дружини матір Назара стару Гюльчатай, погоджується не вмирати; юна донька Молли-Чимбая звіря Айдин, яка стає вірним супутником Чагатаєва; блаженний російський солдат на прізвисько Старий Ванька; нещасний казах Сегизбай і його дружина Гюзель, безпорадні в своєму бажанні мати дітей; безіменна дружина оренбургського урядовця, яка втратила здоровий глузд від пережитого та ще чотири десятки обірваних, голодних, покірливо доживаючих свій короткий вік, – це ті люди, яких Назар Чагатаєв веде пустелею в пошуках кращої долі. Людині з душею, Мойсею нового часу, протиставляється Нур-Мухамед, котрий отримує задоволення від страждань змучених людей. Здавалося б, він прибув із тією ж благородною місією, що і Назар, але бажання рятувати народ він не має і часом схожий на стерв'ятника, який підстерігає жертву.

В архіві Андрія Платонова було знайдено таке твердження: „Важное. Утрата матери Чагатаевым – утрата души: и поиски души всю остальную жизнь” [226, с.393]. Повернення на батьківщину, зустріч із матір'ю у А.Платонова прирівнюється до віднайдення душі. Платоновські герої вже поверталися до материнських начал у більш ранній прозі. „Сокровенна людина” Фома Пухов у фіналі повісті приходить до відкриття – „он узнал теплоту родины, будто вернулся к детской матери от ненужной жены” [152, с.103]. Втратити матір, за А.Платоновим, означає втратити душу, і навпаки, віднайдення матері знаменує відродження душі. Мотив повернення до матері, до своїх начал є одним із значущих мотивів у повісті. Мати Чагатаєва, туркменка Гюльчатай, не випадково вивела сина із свого поселення і відправила в люди. В.Чалмаєв стверджує, що зроблено це було задля того, щоб „он вырос на чужбине, взрастил в себе могучую силу ностальгии,

протеста против сиротства в мире, и вернулся, вывел свой народ из плена, дал миру новый закон” [226, с.393]. Платонов не уточнює, з якими почуттями мати полишає сина, що вона при цьому відчуває. Дитина без матері втрачає зв’язок зі світом, випадає зі звичного русла, і тому опиняється поза моральними орієнтирами, які могли б вказати їй правильний шлях на життєвій ниві. Фізичний і духовний контакт із матір’ю, на думку митця, – необхідність, іноді єдиний спосіб відновлення втраченого зв’язку поколінь як взаємозв’язку речей в природі. У повісті „Джан” син, ставши дорослим, повертається назад, до матері, щоб зробити її життя кращим. Так втілюється мотив спасіння, що є характерним для творчості письменника цього періоду. Немов казковий герой, Назар Чагатаєв повинен пройти жорстокі випробування, щоб поєднатися з матір’ю, віднайти душу. Допомогти своєму народові означає допомогти собі, врятувати народ від загибелі – значить врятуватися самому.

У повісті А.Платонова наскрізним є також мотив кільця, мотив замкнутого кола. Люди мандрують у пошуках їжі кільцевим маршрутом за дикими стадами овець. За ними рухаються дикі звірі, що підбирають залишки їжі. Назар доходить висновку: „Овцы, народ и звери – тройное шествие двигалось в очередь по пустыне. Но овцы, теряя травяную полосу, иногда начинают идти за блуждающей травой перекасти-поле, которую гонит ветер, и поэтому ветер является всеобщей ведущей силой – от травы до человека” [152, с.506]. Ходіння кільцевим маршрутом уже зустрічалося в попередніх творах А.Платонова. Це і повість „Котлован”, де головний герой переміщується між двома просторовими об’єктами: оргдвором і котлованом, і оповідання „Піщана вчителька”, де закономірною стає кругова циклічність дій і переміщень героїні та ін. Цікаво, що герої ранньої творчості письменника не можуть вийти за рамки цього переміщення, вони блукають від одного об’єкта до іншого, пізнаючи себе і світ довкола себе. У повісті „Джан” Назар все ж розриває замкнене кільце подорожі пустелею, коли вступає у смертельний поєдинок із орлами, які безжально клюють його тіло. Саме цей поєдинок умираючого від голоду, від спеки та ран Чагатаєва, котрий

майже несвідомо стріляє у птахів, збуджує його свідомість. Він відчув надзвичайний приплив сил, у ньому немов відкрилося друге дихання, і герой гідно продовжує свою місію. Він немов переродився і визначився, задля чого він живе.

Назар Чагатаєв веде свій народ до нового життя безлюдною пустелею. Пустеля для А.Платонова набуває глибокого, філософського смислу. Пустеля – це полон, безплідне існування, у духовному смислі – початок, у фізичному – кінець життя. Уміщений у це порожнє середовище людський характер не тільки не розвивається, але й гине. Людина немов випробовується на стійкість, на можливість не просто зносити муки, але й олюднити ті місця, у яких вона мешкає. Мотив пустелі, безлюдної піщаної місцини зустрічається в багатьох творах письменника. Ще в оповіданні „Песчаная учительница” (1927) автор порушує проблему виживання особистості в нелюдських умовах. Двадцятилітня Марія Нарішкіна, родом із глухого, занесеного пісками містечка в Астраханській губернії, вирушає в „мертвую среднеазиатскую пустыню” вчителювати. Автор наділяє Марію оптимістичним характером. Марія бачила „волнующие от легчайшего ветра песчаные степи прикаспийского края, караваны верблюдов, уходящих в Персию, загорелых купцов, охрипших от печаной пудры” [153, с.191]. Героїня із захопленням читала наукові книги батька. Пустеля була її батьківщиною, а географія – поезією. Але побачивши і відчувши на собі вплив пустелі, героїня вже не так радісно реагує на природну стихію. Марія побачила в селищі тяжку і майже непотрібну працю: „Усталый голодный крестьянин много раз лютовал, дико работал, но силы пустыни его сломили, и он пал духом, ожидая либо чьей-то чудесной помощи, либо переселение на мокрые северные земли” [153, с.192]. І все ж таки героїня знаходить своє покликання. Вона присвятила життя служінню людям і пустелі, адже „пустыня – будущий мир, ... а люди будут благородны, когда в пустыне вырастет дерево” [153, с.196].

А.Платонов вірив, що людина здатна перетворити пустелю на благодатний край, але й застерігав, що людство

повинно йти творчим шляхом і не бути руйнівником природи. Пророчо звучать слова письменника у статті „Человек и пустыня”: „Мы должны думать вперед и планировать свою работу на века, на годы, а не на дни. Мы не должны плодить за собой пустыни и обрекать свои поколения на бегство, смерть и войны” [151, с.543]. Мотив пустелі розробляється письменником і в оповіданні „Такыр” (1934), і в повісті „Джан” (1933-1935). Митець помістив головну героїню оповідання „Такыр”, полонянку-персіянку Заррин-Тадж, не просто у простір, заповнений пісками та пекучим сонцем. Пустеля для жінки – це полон, з якого вибратися дуже важко. Автор використовує образ-символ старої чинари, що нагадує полонянку. „Заррин-Тадж села на один из корней чинары, который уходил вглубь, точно хищная рука, и заметила еще, что на высоте ствола росли камни. Должно быть, река в свои разливы громила чинару под корень горными камнями, но деревовъело себе в тело те огромные камни, окружило их терпеливой корой, обжило и освоило и выросло дальше, кротко подняв с собою то, что должно его погубить” [156, с.38]. Як і рослина, людина в пустелі потерпає від багатьох нещасть. Героїня зносить голод, непосильний труд, розлуку із батьківщиною, переживає за свою доньку, яка теж народилася полонянкою. Пустеля – це специфічний світ, який мав для письменника свої „ідеї” і свою „мораль”. Складається враження, що в пустелі немає нічого, „одно неинтересное дикое место, где дремлет во тьме грустный пастух и у ног его лежит грязная впадина Сары-Камыша, в котором совершалось некогда человеческое бедствие, – но и оно прошло, и мученики исчезли. А на самом деле и здесь, на Амударье, и в Сары-Камыше тоже был целый трудный мир, занятый своей судьбой” [152, с.483]. Змальовуючи мандри головного героя повісті „Джан” Назара Чагатаєва, А.Платонов неначе одухотворює пустелю, наділяє її людськими якостями. Пустеля для героїв твору – спосіб існування, благодатна земля, оскільки в ній „столько же добра, сколько на любой далекой земле, но в ней мало людей, и поэтому кажется, что и остального нет ничего” [152, с.521]. Пустеля – це стихія, з якою мало не кожного дня має боротися людина за право на існування. Вона може вибирати: дозволити жити людині на

своїй території чи ні. Назар Чагатаєв, щоб не померти, був змушений їсти мокрий пісок, що і врятувало його не тільки фізично, але й духовно від загибелі.

У прозі Платонова 1930-х років продовжує розвиватися мотив душі. Душа у творчості митця – поняття напрочуд широке. Всі улюблені „живі” герої Платонова наділені нею. Провідні платоновські персонажі є носіями душі, але в одних душа неначе спить, в інших – розвивається. Для прикладу розглянемо еволюцію душі головної героїні оповідання „Фро” (1936). Автор говорить, що спочатку в героїні була звичайна, „скучная” душа, але згодом кохання до Федора пустило в її душі паростки, і серце героїні відкрилося назустріч відчуттям. Людське почуття настільки заповонило душу і серце Фро, що воно стає непотрібним її обранцю, герою нового часу, техніку Федору, який заради вищої мети полишає дружину і вирушає на Далекий Схід налагоджувати електричні пристрої. Інші платоновські герої Нікіта Фірсов та Люба („Река Потудань” – 1937) теж наділяються автором великою душею. Пройшовши війну, Нікіта став зовсім по-іншому сприймати дійсність, душа його „переменилась в мучении войны, в болезнях и счастье победы”. Він немов віродився, почав по-новому сприймати дійсність і себе в ній. Знайшлося у його серці й місце для кохання до дівчини, яка подобалася йому ще з дитинства. Нікіта знайшов рідну душу, з якою був готовий ділити щастя й горе. Але його власна душа не витримала сімейних негараздів, і покликкала у мандри. Із симпатичного юнака із „скромным, как бы постоянно опечаленным лицом” він перетворився на „бесприютное, чужое, утомленное существо”, волоцюгу, який спав на кришці вигрібної ями за відхожим місцем. Мотив перетворення, який належить до екзистенціальних, уже зустрічався в ранній творчості А.Платонова. Але в ранніх творах митця герої неначе втрачали себе, втрачали душу, натомість якої працює тільки мозок. В оповіданні „Река Потудань” герой теж перетворюється від душевних мук, перетворюється на звіра, який хоче позбутися людських почуттів. Але згодом завдяки батькові Нікіта пробуджується і розуміє, що любов до ближнього може зробити його щасливим, адже зі слів батька він дізнається про силу кохання Люби до нього. Душа героя

прокидається, і серце, яке не переставало кохати і якого герой хотів позбутися, все ще не втратило своїх почуттів і пробуджується до нового життя.

Серце в концепції письменника є особливо життєдайним органом або осередком чуттєвої, матеріальної душі в людині. Для Платонова це певний механізм, що відмірює життя людини і знаходиться у невід'ємній близькості із душею. Поняття серця як складника душі зустрічаємо у творах письменника постійно. Серце – центр, серцевина, яка визначає внутрішнє життя героїв, і цінується воно значно більше за всі інші органи. „Серце” може виступати не тільки як орган тіла, але і як своєрідний „персонаж” оповідань, що вже було помічено дослідниками творчості А.Платонова: „слова ... чувство и сердце сами начинают занимать позицию субъекта” [30, с.141]. Наявність великого (не за розміром, а за духовною силою) серця у героїв вирізняє їх як обдарованих („одухотворенных”) людей. Таке серце має багато героїв А.Платонова: це і Нікіта, у якого заболіло серце, коли він побачив запустіння у милих його серцю містах, Люба, серце якої не витримало розлуки з коханим, батько Нікіти, який намагався якнайбільше спати, щоб серце його перестало мучитися від життя. Це і Фро, у якої ослабло серце від туги за чоловіком, і старий семидесятилітній робітник на пенсії із оповідання „Третій син”, у якого „розбилося серце” після смерті дружини, і його третій син, який, на відміну від інших, гостро, аж до самого серця, відчув втрату матері, і Ольга („На заре туманной юности”), якій революція дала можливість вчитися та більш-менш пристойно існувати, вигнавши з серця дівчинки „печаль нужды и сиротства”. Серце людини у творчості Платонова відкрите для нових вражень, мрій, сподівань.

У довоєнній прозі Андрія Платонова еволюціонує мотив потяга. Виникнення цього мотиву у спадщині письменника пов'язане із його захопленням революцією. Потяг у митця – „локомотив истории”. Машина для платоновських героїв – це ще й особлива умова існування, без машини вони втрачають цікавість до життя. І лише повернення до роботи, повернення до машини повертає героїв до життя. Одному з персонажів А.Платонова,



батькові Фро, героїні однойменного оповідання, після виходу на пенсію, не хотілося жити. Він із тугою виходив за семафор, сідав на горбок і сидів там до темної ночі, слідкуючи сповненими сліз очима за потягами, які проходили повз нього. Машиніст кожного дня ходив дивитися на локомотиви, „жить сочувствием и воображением”, а надвечір повертався додому, немов після робочого дня. А коли його знову запросили на роботу, він „влез в будку холодной машины, сел у котла и задремал, истощенный собственным счастьем, обнимая одной рукою паровозный котел, как живот всего трудящегося человечества, к которому он приобщился” [153, с.243]. Герой не мислить свого життя без машини, він постійно мріє знову туди потрапити, хай навіть не машиністом, а пасажиром, але обов’язкова умова – бути якнайближче до омріяної техніки. Жертвуючи собою, своїм життям, яке тільки-но почалося, Ольга, героїня оповідання „На заре туманной юности” рятує потяги, які неминуче повинні були стикнутися. Вона стає немов органічним продовженням машини, котра реагує на героїню як жива істота, „паровоз ее прыгнул вперед, как живой и сознательный” [153, с.216]. Рано залишившись сиротою, зазнавши лиха, героїня стає нікому не потрібною. Лише згодом, влаштувавшись на підготовчі курси і оселившись у гуртожитку з такими ж сиротами як сама, Ольга знаходить своє місце в житті. Крилатий вислів, який вона часто чула від матері: „Опять надо жить”, стає наскрізним мотивом оповідання А.Платонова. Туга, смуток, самотність, які ще з дитинства були знайомі дівчинці, відступають перед добротою і дружбою. Долі багатьох дітей того часу були схожими між собою. Подруга Ольги, Люба, хоча і не була круглою сиротою, але багато настраждалася на своєму віку. Але перед дівчинкою „открылись другие близкие люди, ... и печаль нужды и сиротства оставила ее сердце” [153, с.206]. У Платонова багато героїв є сиротами, які страждають від постійної самотності. Тож мотив самотності не є одиничним у творчості письменника. Назар Чагатаєв, Айдим, Ксеня („Джан”), Ольга і Ліза, Юшка (маленький хлопчик, якого доглядала Ольга) („На заре туманной юности”), Кіндрат („Жена машиниста”), Фро („Фро”), Нікіта та Люба („Река

Потудань”) – ці герої або зовсім не мають батьків, або залишилися з одним із них і почуваються дуже самотньо. Не завжди близькі люди можуть прийти на допомогу, розрадити, оскільки „у них была своя боль и своя забота”. Ліками від самотності може бути занурення у яку-небудь справу. Ольга, наприклад, вивчала особливості машини. Вона розуміла навіть мову техніки: „Ольга прислушалась к словам машины: „Нет, задумалась она. – Он говорит о том, что у него состав оборван” [153, с.213]. Тож, щоб запобігти самотності, платоновські герої мусять зайнятися якоюсь справою, що відволікає їх від наболілих проблем. Отже, мотив потяга у творах А.Платонова пов’язаний тепер із ідеєю подолання відчуження й самотності. Потяг, сам образ якого містить у собі рух, дію певного механізму, втілює віру митця в те, що життя не буде стояти на місці, а рухатиметься вперед.

Важливо, що потяг у А.Платонова прирівнюється до представниць жіночої статі, але не до „любой женщины вообще”, а до дівчини, нареченої: „Паровоз никакой пылинки не любит: машина, брат, это – барышня” [149, с.33]. У ранній прозі митця машина була засобом спасіння або наділялась рисами нареченої: „В то время как половая любовь крадет у мужчины душу и необходимую для спасительного будущего энергию, чудесная духовная невеста служит ему как „царица” и проводница в будущее” [44, с.271]. У довоєнній прозі потяг наділяється ще й рисами спасителя, творця, який створює нове життя. Моментом народження нової людини часто стає катастрофа потяга. Такі катастрофи досить часто трапляються у прозі митця („В прекрасном и яростном мире” – 1941, „На заре туманной юности” – 1938, „Жена машиниста” – 1940). Цікавим видається той факт, що головний герой, за якого вболіває автор, залишається в потязі у момент трагедії і має змогу переродитися. Такий елемент сюжету ми вже зустрічали в „Чевенгурі”, коли Олександр Дванов на момент зіткнення лишається в кабіні й продовжує жити. В оповіданні „На заре туманной юности” потяг міг би потрапити в аварію, яка б спричинила смерть людей, але завдяки сміливості молодого дівчини цього не сталося. Головний герой Платонова рятує потяг чи залишається в ньому в момент аварії. Він жертвує

собою заради інших, бере на себе управління потягом, здобуваючи при цьому безсмертя. Цей процес проходить і героїня оповідання „На заре туманной юности”: „Она долго и терпеливо болела, но умереть не могла, – Ольга выздоровела, стала жить и живет до сих пор” [153, с.217]. У результаті аварії герой-машиніст може отримати травму (Ольга в „На заре прекрасной юности”, Сергій Семенович в „Среди животных и растений”). В оповіданні „В прекрасном и яростном мире” (1941) машиніст Мальцев втратив зір, коли вів потяг під час грози. Сліпота стає символом своєрідного спуску людини у світ темряви, у пекло і асоціюється із перебуванням у світі мертвих. Повернення зору прирівнюється до воскресіння, набуття свідомості, свого роду ініціації. Мотив потягу відіграє ключову роль у сюжетній схемі платоновських творів цього періоду: самотність (вимушена або свідомо) – дорога (потяг) – катастрофа (смерть) – воскресіння (безсмертя).

Споглядання машини платоновськими героями прирівнюється до естетичного відчуття, що порівнюється зі сприйманням, наприклад, віршів Пушкіна, а робота машиніста зображується як мистецтво, доступне не кожному. Мальцев („В прекрасном и яростном мире”) вів локомотив з відважною впевненістю великого майстра, „с сосредоточенностью вдохновенного артиста, вобравшего весь внешний мир в свое внутренне переживание и поэтому властвующего над ним” [153, с.266]. Тут звучить і мотив майстерності, оскільки машиніст – це свого роду майстер, котрий має особливий талант і не припускає, що хто-небудь інший зможе робити роботу краще за нього. Невипадково потяг потрапляє в грозу. Природна стихія стає символом змін і наділяється очищувальними властивостями. У протистоянні машина – гроза програє людина, яка втрачає зір. Втратити зір для машиніста, не відчувати керма під руками – рівнозначно смерті. Але любов до потягу повертає Мальцева до життя. Пройшовши через пекло, людина відроджується і перероджується, і, нарешті, відкриває світ по-новому, усвідомлює важливість любові до ближнього.

Природна стихія у творчості Платонова – символ змін не лише в житті однієї людини, а й суспільства загалом. Тож не випадково герой оповідання „Жена машиниста” Петро

Савелійович теж прислухається до заметілі, що панує за вікном. Герой має в таку заметіль вирушати в дорогу. Хуртовина знаменує зміни, що відбулися в житті старого чоловіка. В оповіданні машина виступає силою, спроможною поєднати людей. Після аварії механік із дружиною всиновлюють Кіндрата, винного в трагедії, хоча спочатку „Кондрату хотел уши нарвать, но потом передумал: пусть, думаю, живет, я его усыновлю и воспитаю, чтоб из него большой механик вышел” [144, с.271].

Необхідно звернути увагу на стійкий зв'язок образу потягу й звуку, голосу, пісні. Локомотиви у письменника то співають, то плачуть: „Паровоз опять запел, приближаясь издалека” [153, с.212], „Тот паровоз время от времени тревожно пел, то сигнала об обрыве, то прося сквозного прохода” [153, с.213]. Потяг письменником одухотворюється, наділяється людськими рисами: „шед грудью вперед паровоз” [153, с.213], „паровозы бы у вас здоровые были, как упитанные толстые дети” [144, с.267], у потяга „палец греется”, а як відірветься, машина стане калікою, „железо тоже свыкается друг с другом – терпит” [144, с.267].

У художній картині світу письменника значна увага приділяється темам початку і кінця життя, які конкретизуються в мотивах дитинства і старості. Образ дитини і образ старого у А.Платонова наділені природною мудрістю, є носіями „чистой истины”.

Мотив дитини має архетипну природу, він присутній в релігіях, міфології, фольклорі. Архетип „дитини”, який склався в епоху міфології, був описаний К.Г.Юнгом з точки зору психоаналізу як комплекс несвідомих реакцій індивіда на зовнішнє оточення, що відображає „предсознательный образ личной жизни” [234, с.96]. У давній міфології образ дитини виконує функції бога-спасителя як вершителя долі та особистості, з якою пов'язується майбутнє. З образом немовляти співвідноситься саме життя як розвиток, рух уперед. Дитина поєднує біологічно різні чоловіче і жіноче начала у єдиній сутності. І якщо на початку свого життєвого шляху дитина – символ апріорного усвідомлення цілісності, то старість – символ мудрості [234, с.95-118].

У творчості Платонова мотив дитини відіграє надзвичайно важливу роль. У художній концепції письменника дитина стає центром „ідеального мира”, де мають утвердитися гармонійні стосунки. Дитина втілює надію, майбутнє світу як життя, а не смерть. Їй приписуються властивості спасителя, котрий зможе з часом перемогти „железную старуху” і пізнати через природу способи відродження із праху. Так сталося в оповіданні А.Платонова „Река Потудань”. Хоча дитина ще не народилася, але її народження чекають з надією та любов’ю. У цьому творі, на відміну від роману „Чевенгур” та повісті „Котлован”, де діти мучилися й помирали, а їхня смерть була символом безвиході суспільства, мотив дитини звучить досить оптимістично. Герої мають надію на нове життя, яке дозволить їм йти далі, не зупинятися. Символічними є розмови Люби та Нікити про дітей, хоча герої ще не досягли бажаної єдності. Нікіта з допомогою батька виготовляє дитячі меблі, а Люба поставила їх в окремий куток, прикрасивши квітами й рушником. Очікування дітей, яких поки що не було й бути не могло, вносить в оповідання сумну й гірку ноту. Однак у фіналі твору цей мотив вже не є трагічним. Повернувшись додому, до Люби, Нікіта побачив через вікно „детскую мебель, сделанную им с отцом, – она была цела. Тогда он сильно постучал по оконной раме” [157, с.279]. Останні сторінки твору лишають надію на те, що діти, про яких так довго мріяли герої, можуть-таки народитися. Мотив дитинства в оповіданні „Река Потудань” зумовлює оптимістичний пафос твору і творчо реалізується у єдності із мотивом батьківства, якому, на думку норвезького дослідника А.Мерка, у платоновському всесвіті „отводится особый интерес, так как оно значимо не только в смысле продолжения рода человеческого, но и для представлений памяти, истории, человеческого сообщества” [249, с.190]. Очікування дітей героями вселяє віру в майбутнє не тільки героїв цього оповідання, а й ширше: автор вірить у щасливе майбутнє суспільства, де люди знайдуть духовне єднання.

Героїня оповідання „Фро” повертається до своєї сутності у спілкуванні з дитиною. Покинута чоловіком, котрий поїхав втілювати свої ідеї в далекі краї, залишивши

все заради науки і, як йому здавалося, кращого життя для мільйонів людей. Але герой забуває, що іноді одне життя, одна любляча душа буває значно ближче, аніж дальні покоління, заради яких він працює. Так проявляється характерний для письменника мотив „любви к дальнему”. Чоловік Фро добровільно відмовляється від кохання жінки, від любові до ближнього заради прийдешніх поколінь, які навряд чи оцінять його жертви. Дітей у головних героїв немає, але героїня із задоволенням слухає, як грає на музичному інструменті сусідський хлопчина, його музика немов додає життя, що, як їй здавалося, для неї закінчене. Символічним видається те, що Фро в кінці твору, залишаючись наодинці зі своїм коханням, яке стає для неї згубним, бачить вихід із глухого кута у спілкуванні із дитиною, котра має героїні замінити власну. У філософських оповіданнях Платонова 1930-х років людина, наділена величезним люблячим серцем, може відчувати любов і до ближнього, а не тільки до дальнього.

Аномальність реального світу, на думку А.Платонова, полягає у тому, що „жить на землі, видно, нельзя еще, тут ничего не готово для детей”, тобто світ ще не готовий до самого життя, оскільки життя – це діти, а нещастя дітей – це загибель майбутнього, смерть. Мотив дитини відіграє у художньому світі А.Платонова надзвичайно важливу роль. В образі дитини практично не враховуються зовнішні, фізичні характеристики, робиться акцент лише на її особистісних, в першу чергу, внутрішніх якостях (велике серце). У прозі письменника підкреслюється залежність долі дитини від навколишнього середовища, яке в більшості випадків жорстоке до неї. Результатом цієї жорстокості стає всеосяжне сирітство, яке характеризує стан світу. Згадати хоча б Ольгу з оповідання „На заре туманной юности”, яка змалечку залишилася сиротою і потерпала від злигоднів, та ще багато сиріт, існування яких без прикрас змальоване митцем.

У сприйнятті дитини навколишній світ ділиться на „свій” і „чужий”. При цьому „свій” світ – це світ життя, сконцентрований довкола матері, батька (спомини, мрії, голос, запах), або людей, які їх замінюють, а „чужий” світ – світ смерті, світ, де на дитину чекає самотність і ворожість.

Ольга („На заре туманной юности”) зразу визначила „чужий” світ, у який вона потрапила в тітчиному будинку. Вона ні за що не захотіла залишатися в ньому. Дівчинка вирішила краще податися у безцільні мандри, аніж жити під одним дахом з родичкою, яка докоряла їй шматком хліба.

У центрі „свого” простору у творчості А.Платонова зазвичай стоїть мати. Мотив матері-”свечи” – центру „свого” простору – розроблений в оповіданні „Третий сын”. Мати – як лампада, а батьківський будинок – як храм. Помирає мати, руйнується той оберіг, який завжди охороняв життя своєї дитини: „И теперь точно сразу погас свет в ночном окне, а действительность превратилась в воспоминание” [153, с.261]. Просторові характеристики будинку, де живе священна для людини особа – мати, актуалізує як язичницьку, так і християнську символіку. Міфопоетичне бачення Платонова пов’язує образ матері з вогнем. Вогонь в архаїчних поселеннях часто знаходився в центрі максимально сакрального простору. Рід існував, доки горів вогонь. У народних уявленнях вогонь може виступати двійником людини, як його доля [164, с.285-378]. Християнський мотив лампади символізує вічну цінність матері як невичерпного джерела світла, надії на світле майбутнє.

В оповіданнях письменника знаходимо відгомін язичницької семантики: смерть матері прирівнюється до згасання вогню, і, як наслідок, до руйнування „священного” простору, заглиблення його в хаос. Тож не випадково у Платонова в оповіданні „Третий сын” діти, що приїхали за телеграмою батька, не знають, як поводитись у батьківському домі. Їхня зустріч нагадує веселе дійство, а не поховання близької людини. Непристойну поведінку синів не поділяє дідусь, третій син та маленька дівчинка, що виступає в оповіданні утіленням правди. Із її вуст звучать слова, що нагадують про трагічну реальність: „Мне бабушку жалко... Все живут смеются, а она одна умерла” [153, с.263].

Одним із провідних мотивів творчості А.Платонова є мотив старості. Стара людина у творчості Платонова з’являється в критичні моменти життя героя, коли необхідне „озарение”. Результатом зустрічі зі старцем (реально чи

ірреально – уві сні, у видіннях) стає „распутывание фатальных конфликтов, которые часто имеют характер определенно магический” [236, с.302]. Основна функція старої людини пов’язана із його здатністю пробуджувати уяву і реалізується як допомога людині при необхідності „концентрации психических сил, ... необычайной выносливости, которая часто недостижима сознательными усилиями воли. ... Вмешательство старика – спонтанная объективация архетипа – оказывается жизненно необходимым, т.к. сознание само по себе уже не в состоянии подвести личность к той точке, где ей будет дана эта необычайная мощь” [236, с.302]. У багатьох творах А.Платонова втручання старих людей у хід подій необхідне саме з цієї причини. В оповіданні „Река Потудань” саме батько допомагає Никіті повернутися до нормального життя, зрозуміти найважливіші речі у своєму житті, довіритися почуттям. Але зазвичай старі люди дуже самотні. Батькові без сина жилося так самотньо, що він хотів „взять к себе хоть побирушку с улицы – не ради семейной жизни, а чтоб, вроде домашнего ежа или кролика, было второе существо в жилище: пусть оно мешает жить и вносит нечистоту, но без него перестанешь быть человеком” [153, с.231]. Батько Фро („Фро”) ночував на вокзалі, щоб не заважати дочці налагоджувати стосунки з чоловіком, а коли приходив, то намагався більше поговорити з нею, „ему хотелось, чтоб она побыла с ним и поговорила, и старый человек искал повода задержать около себя Фросю” [153, с.251]. Існування поряд іншої людини вносить іскру у безрадісне існування старих людей. Мета їхнього існування – бути комусь потрібним. Старий батько із оповідання „Третий сын” теж відчувається самотнім. І навіть після приїзду синів він все ще самотній. Здається, що єдиною близькою людиною зосталася тільки померла дружина. Розрадою стала онука, яка щиро переживає смерть бабусі, і не розуміє, чому ніхто разом з нею не сумує. І лише після втручання одного із синів батько відчуває сімейну єдність і пишається своїми синами.

Старі люди у художньому світу А.Платонова виконують функції батьків, їх призначення розкривається через мотиви пустоти і наповненості життя. В оповіданні „Третий сын” допоки була жива мати, сини не думали про



неї, не приїздили додому. Батьківську любов вони сприймали як належне. Діти знали, що десь далеко є затишне місце, де їх завжди чекають, а „счастье любви, которое беспрерывно и безвозмездно рождалось в сердце матери и всегда – через тысячи верст – находило их, и они это постоянно, безотчетно чувствовали и были сильнее от этого сознания и смелее делали успехи в жизни” [153, с.261]. Померла мати, і простір немов спорожнів, втратив певне наповнення, без якого існування людини втрачає сенс, і „каждый ее сын почувствовал себя сейчас одиноко и страшно” [153, с.261]. Тож, за Платоновим, старі люди вносять духовний зміст в існування інших, а втрата старих стає синонімом пустоти, що так часто наповнює душі платоновських героїв і є постійним мотивом творчості письменника.

Мотив старості в художній прозі А.Платонова стає наскрізним. Старі люди виступають представниками останнього покоління життєвого циклу. Функцією старих у моделі світу А.Платонова стає духовне накопичення, збереження і повернення природі „вещества существования”, необхідного для продовження життя в формах праху землі, мудрості, любові та доброти, надії. Старі люди всіляко оберігають головних героїв Платонова. Це і батько Фро, який, щоб не заважати дочці, йде жити на вулицю, і батько Нікити, який допомагає синові подолати душевну кризу, та ін.

Для цього періоду творчості письменника характерні й фольклорні мотиви. А.Платонов неодноразово звертається до числової символіки. Досить часто він використовує у своїй оповіді число три. Це і третій син („Третий сын”, „Река Потудань”), це і трикратне повторення якого-небудь дійства (трикратне ходіння колом у повісті „Джан”). Чарівне, казкове число „три” особливо фігурує в оповіданні „Река Потудань”: Нікіта – третій син батька, три роки тому він пішов на війну, „на глазах старого столяра жизнь повторялась уже по второму или по третьему своему кругу”, Нікіта тричі повертається в дім Люби (спочатку як знайомий, потім як її чоловік, а втретє вже по-справжньому – як людина, що нарешті знаходить духовну єдність з іншою людиною). Магія числа „три” пов’язана з утвердженням ідеї

про істинне та неістинне, про щастя й нещастя, про повторення, вічний коловорот життя, однак кожного разу на іншому рівні.

Нікіта Фірсов („Река Потудань”), фізик-комуніст („Третий сын”), як зазначає автор, – треті сини в родині. У казках третій син, як правило, спочатку дурний, а потім виявляється найрозумнішим, далекогляднішим. В оповіданні „Река Потудань” Нікіта справді спочатку багато чого не розуміє: ні самого себе, ні світ, а головне – він не розуміє, як бути щасливим, не вміє ні відчувати, ні будувати своє щастя. Однак у фіналі твору герой зрозумів усім серцем повноту й насиченість життя, знайшов нарешті те, що так довго шукав. В оповіданні „Третий сын” герой теж наділяється життєвою мудрістю. Здавалося, ніхто не в силах спинити веселого настрою, що охопив братів. Лише третій, який теж не був зразковим сином, оскільки за шість років жодного разу не приїхав провідати батьків, гостро відчув болісну втрату. „Третий сын вдруг выпрямился, протянул руку во тьме и схватился за край гроба, но не удержался за него, а только сволок его немного в сторону, по полу, и сам упал на пол. Голова его ударилась, как чужая, о доски пола, но сын не произнес никакого звука” [153, с.264].

Мотив пошуку незвіданого також характерний для платоновських творів цього періоду. Герої Платонова страждають від невикористаної енергії, іноді не розуміють, до чого їм необхідно прагнути, чого їм не вистачає у житті. Мучиться Нікіта, який відвик за довгі роки війни жити нормальним життям. Психологічні комплекси не дають героєві по-справжньому поєднатися із дівчиною, яку, можливо, він кохав із самого дитинства. Складні суспільні протиріччя залишили слід і у душі героя. Серце Нікіти, хлопчика із простої робочої сім’ї, давно було не байдужим до дівчинки із інтелігентної родини. Нікіта боготворив Любу, наділяв її казковими рисами. Героям важко було зрозуміти одне одного. Спільне життя ще не означало для них духовної єдності. І тільки пройшовши через важкі випробування, вони досягають бажаної спорідненості душ. Вони розуміють, що їхня сила у їхньому коханні.

В оповіданні „Река Потудань” розробляється й традиційний мотив усної народної творчості – сватання

героя до прекрасної принцеси, здійснення подвигів заради неї. Люба в уяві Нікити Фірсова постає як недосяжний ідеал. Спогад про неї він проніс через усю громадянську війну. Образ Люби нагадує казкових героїнь: світла довга коса, чистий погляд. І будинок, де жила дівчина, здавався героєві казковим палацом: у кімнатах скрізь стояли стільці, на вікнах були завіси, крісла оббиті оксамитом, а на полицях було багато книг. „Отцу и сыну эта обстановка казалась слишком богатой” [157, с.256]. Однак Платонов, звертаючись до традиційного фольклорного мотиву сватання бідного хлопця до багаті дівчини, тут же наголошує на тому, що життя – не казка, в ньому все жахливо буденно й гнітюче реально. Тому Люба, героїня мрій Нікити, зображується в старій сукні, черевиках, перев’язаних мотузкою, у материнському жакеті. На момент зустрічі з Нікитою вона бідніша за нього, голодує і живе в старому будинку з обідраними шпалерами, де вже не лишилося ні стільців, ні шафи (бо напевно вони пішли на опалення), і тільки два крісла нагадували про колишнє благополуччя. Символічним є те, що „около изразцовой печи находилась небольшая железная печка, которую можно истопить горстью щепок, чтобы немного согреться около нее” [157, с.259]. Подолання фольклорного ореолу казкової героїні допомагає письменникові показати порушення самих основ народного життя. Реальне змалювання дійсності немов ще більше підкреслює трагічне сьогодення. Невипадково від детального зображення помешкання Люби автор переходить до філософських роздумів: „бессмысленность жизни, так же как голод и нужда, слишком измучили человеческое сердце, и надо было понять, что же есть существование людей, – это серьезно или нарочно?” [157, с.259].

Через звернення до фольклору Платонов намагається осягнути глибинні основи людського буття. Усна народна творчість допомагає розкрити й сутність людини. Нікіта, на перший погляд, не видатний герой, він не є казковим принцом, котрий на коні і з мечем виборює любов принцеси. Він так само, як і Люба, мучиться від злиденного існування й відсутності вищої мети. Фізично слабкий, хворобливий, герой в оповіданні „Река Потудань” все ж

наділений героїчними рисами на духовному рівні: попри бідність й загальну зневіру він не втрачає здатності співчувати, допомагати. Він годує Любу, приносить їй, відриваючи від себе й батька, їжу, що в ті часи було неабияким подвигом (згадаймо про епізод з двома білими булками, які він якимось приніс їй, – ні він, ні батько навіть не доторкнулися до них). Він стає Любі опорою в житті, задля неї живе і працює.

У казках стосунки між героєм і героїнею завжди закінчуються одруженням. Нікіта теж одружується з Любою, але в оповіданні А. Платонова з одруження тільки-но починається справжній, вже не казковий, а життєвий сюжет. Герою і героїні доведеться багато пережити, допоки вони будуть разом насправді – і фізично, і духовно. Вони пройдуть через безліч випробувань, перш ніж досягнуть своєї мети. Однак, як у казках, все в оповіданні завершується нарешті щасливо: смерть не змогла розлучити героїв, Нікіта знов повертається в дім Люби, і вони навіки поєднуються. Люба і Нікіта пройшли в оповіданні великий шлях – у своїх душах. То був шлях до самих себе, до свого кохання, до усвідомлення власної сутності.

В оповіданні „Фро” автор змальовує життя героїв уже після одруження. З цього й починаються усі їхні проблеми. Фро теж схожа на фольклорну героїню, що вірно кохає і чекає із далекої подорожі свого чоловіка. Автор не конкретизує, у яких технологічних битвах Федір бере участь, але показує прекрасні почуття героїні до нього. Немов та Ярославна, Фро постійно ходить біля вокзалу, розпитує людей, чи не зустрічався їм потяг, у якому їде її чоловік. Заради свого кохання героїня здатна на все. Обманом вона повертає додому Федора, який, не зрозумівши глибини її почуттів, знову таємно її покидає. Відкритий фінал твору не передбачає щасливої розв’язки. Героїня знову залишається наодинці зі своїми почуттями та мріями.

Андрій Платонов у своїх творах часто звертається до образів слов’янської міфології, оскільки міф для письменника є способом осмислення світу, пізнання людини, утвердження ідеалу. Передусім слід звернути увагу на образ ріки в оповіданні „Река Потудань”. Ріка традиційно

в слов'янській міфології – „символ божества; початку і закінчення життя; символ плодючості; вічного плину часу; перешкоди, небезпеки; потопу, жаху; входу у підземне царство; рубежу між своїм і чужим простором; стержня Всесвіту; „ріка життя”; земних сил, по яких тече кров; батьківщини, дитинства” [187, с.104]. Слов'яни-язичники обожнювали ріки й озера. У слов'янській міфології існує багато легенд про походження рік, про річкових істот. Часто в легендах ріки слов'ян – це живі істоти, брати й сестри, могутні богатирі, боги. Наприклад, на думку на думку О. Афанасьєва, „назва Буг є лише особливою формою слова бог” [187, с.105]. Мотив входу в річку символізував у фольклорі початок дуже важливого, героїчного. Уходження в річку означало оновлення героя, вихід до нового життя. У більш ранній творчості Платонова вже зустрічались такі сюжетні колізії, коли герой намагався пізнати істину шляхом занурення у воду. Так помер батько Олександра Дванова, так закінчив життя і сам герой „Чевенгура”, у підземних надрах шукали „живу” воду і герої „Ювенильного моря”. Ріка Потудань у однойменному оповіданні поряд із людськими персонажами відіграє роль головного героя твору. В оповіданні „Река Потудань” Платонова ріка – надзвичайно складний і багатозначний образ. Нікіта Фірсов, повертаючись додому, приліг відпочити коло маленького джерела, що текло до ріки Потудань. У зв'язку з цим образ ріки можна трактувати як символ народу, який складається з окремих людей, що, як маленькі джерела, духовно живлять його. Однак оскільки на початку оповідання Нікіта Фірсов духовно ще не ожив, як й інші люди, що пройшли через війну, то й увесь народ, на думку автора, ще духовно мертвий. Символічно, що ріка Потудань зображується в зимову пору: вона скута товстим шаром льоду, але під ним видно, як струменить жива вода. „Никита ложился животом и смотрел вниз под лед, где видно было, как тихо текла вода... Река Потудань... всю зиму таилась подо льдом, и озимые хлеба дремали под снегом, – эти явления природы успокаивали и даже утешали Никиту Фирсова: не одно его сердце лежит в погребении перед весной” [157, с.267]. У такий спосіб митець утверджує думку про те, що хоча народ ще духовно не прокинувся,

хоча є сили, які стримують його вільний розвиток, у глибині народу й людини є сили, які дають йому снагу, жагу до життя. Ця світла віра письменника в життєві сили людини й народу визначає гуманістичний пафос оповідання. Ріка Потудань постає і як символ батьківщини, бо саме з її берегів Нікіта, котрий повертався додому, побачить рідне містечко. Водночас ріка Потудань символізує й вічний рух життя, його коловорот, розвиток. Це ще й символ прекрасного ідеалу, якого так прагнуть герої: „Люба тоже устраивалась рядом с ним, и, касаясь друг друга, они наблюдали укромный поток воды и говорили, насколько счастлива река Потудань, потому что она уходит в море, и эта вода будет течь мимо далеких стран, в которых сейчас растут цветы и поют птицы” [157, с.267]. Образ ріки супроводжує розгортання людського сюжету, оскільки переживання героїв схожі на сезонні зміни стану ріки. Рух річкових вод навесні символізує не тільки пробудження природи, а й початок нового етапу в житті персонажів. Не зумівши бути щасливим і не маючи сил дати щастя Любі, Нікіта полишає дім і йде невідомо куди. Люба подумала, що він потонув, і сама від туги й горя теж кинулась у ріку. Таким чином, ріка Потудань в оповіданні перетворюється ще й на символ смерті. І все ж таки у Платонова смерть не є чимось остаточним, закінченим. Спираючись на філософію М. Федорова, письменник утверджує думку про те, що в кожній смерті є можливість відродження. І як природа кожної пори року то завмирає, то прокидається, так і людина може знайти сили до нового життя. Пройшовши через символічне очищення у водах Потудані, герої навіки поєднуються. За народними віруваннями, „вода виступає як спосіб магічного очищення”, до того ж „води, за первісними уявленнями, поділяються на чоловічі та жіночі; чоловічі – це дощові й снігові, „небесні води”, а жіночі – „земні” води криниць, джерел; саме небесні води здатні запліднити землю, поєднавшись із земними водами” [157, с.83]. В оповіданні Платонова йдеться про духовне очищення людини від усього, що заважає їй бути щасливою, про важкий шлях до гармонії чоловіка й жінки. І ця ідея втілюється в центральному мотивному образі ріки, який до того ж набуває й символічного значення.

Серед мотивів, витоки яких знаходимо в міфології, слід особливо відзначити групу біблійних. Наприклад, в оповіданні „Река Потудань” своєрідно інтерпретується сюжет про мандри блудного сина і його повернення до батька (перший раз – коли Нікіта повертається з війни, а другий – коли батько знаходить його далеко від дому), мотив майстерності (невипадково в руках Нікіти з’являється глина, з якої він ліпить різні предмети, чи „золоті” руки батька Нікіти), мотив хліба (батько, знайшовши Нікіту, пропонує йому поділитися хлібом). А у оповіданні „Фро” хліб виступає символом достатку. Невипадково перше, що забирають у Ольги, коли та залишається зовсім сама, – це хліб. Рідна тітка, незадоволена своїм життям, свій гнів переносила на племінницю, постійно докоряючи їй шматком хліба. Отже, за Платоновим, відсутність хліба означає крайню злиденність і сирітство, постійні супутники платоновських героїв.

Звертаючись до біблійних мотивів, Платонов показує нелегкий шлях героїв до справжнього повернення, творення свого духовного світу, щастя. У „Біблійній енциклопедії” зазначається: „Хлебы предложения служили образом того духовного хлеба, который имел преподать нам Господь и о котором сам Он сказал „Я есмь хлеб жизни” [14, с.751]. В оповіданні „Река Потудань” йдеться ще й про пошук „духовного хліба” для людини. І цей „хліб” автор убачає в умінні людини жити спільним життям з іншою людиною, розчинитися в ній, присвятити їй все своє існування. В. Васильєв у своїй книзі „Андрій Платонов” справедливо відзначає: „В пору обдумывания... „Реки Потудани” А. Платонов мучительно искал гармонического разрешения коллизии, связанной с духовным и телесным началами в человеке, и снимал ее одухотворенной любовью” [23, с.213]. Філософське підґрунтя оповідання досить широке. А.Платонов особливо акцентує увагу на духовних шуканнях людини, що є найбільш актуальними для цього періоду творчості автора. Митець розглядає людину з точки зору вічності й сучасності, випробовуючи її на стійкість в складних життєвих ситуаціях.

Мотив життя характерний для всієї творчості Платонова. Він починає звучати у більш ранніх творах і

розвивається у наступних. Особливу увагу автор приділяє цьому мотиву й в оповіданні „Река Потудань”. Повернувшись з війни, герой замислюється над тим, що ж таке життя. І далі, починаючи працювати, він усвідомлює, що „война пройдет, а жизнь останется, и о ней надо было заранее позаботиться” [157, с.260]. Батько Нікити спостерігає, як „жизнь повторялась”. Життя більше за розуміння героїв, його приховану сутність і таємницю вони розгадують протягом усього свого існування. „И Никита понимал, что жизнь велика и, быть может, ему непосильна, что она не вся сосредоточена в его бьющемся сердце – она еще интересней, сильнее и дороже в другом, недоступном ему человеке” [157, с.273]. У фіналі оповідання герої нарешті знаходять сенс життя. Взагалі мотив життя так чи інакше пронизує всі твори митця. Автор постійно утверджує ідею, що як би тяжко не було людині, вона все одно залишається істотою розумною, здатною на співчуття, глибинні почуття і подвиги. На думку письменника, смисл життя полягає передусім у тому, щоб жити. Тільки справжнє, духовно насичене життя здатне подолати життєві перепони і смерть. Мотив смерті, як завжди у творах Платонова, тісно пов’язаний з мотивом життя. У повісті „Джан” сам герой ледь не помирає в пустелі, його ледь не заклали птахи, але він виживає і допомагає вижити відсталому народові. Помирає його дружина, яка символічно наділена ім’ям Віра, але віра героя у свої сили, у сили народу джан не помирає і немов додає сил для подальшої боротьби. В оповіданні „Река Потудань” мотив смерті реалізується через розповідь про смерть подруги Люби, через зображення труни, яку виготовляють для неї Нікіта і його батько. Та й саме існування героїв спочатку нагадує не життя, а повільне умирання. І все ж таки життя виявляється сильнішим за смерть. Життя, в якому герої знайшли свій „духовний хліб”, перемагає смерть. І вони нарешті починають жити по-справжньому.

Парні мотиви „штучне” / „справжнє” розробляються в оповіданні „Фро”. Сім’я Федора і Фро здається неповною. Відсутність Федора, роздуми Фро, яка постійно намагається забути в роботі, створюють відчуття штучності. Героїня називає себе по-західному Фро, а не Фрося, відсутність



дітей (а у А.Платонова це головна ознака справжності) – все це свідчить про штучні стосунки між героями оповідання. Справжньою залишається лише сіра буденність, у якій живе героїня та її батько, коли навіть розмова між двома рідними людьми трапляється дуже рідко.

Мотиви „штучне” / „справжнє” постійно звучать і в оповіданні „Река Потудань”. Коли Нікіта й Люба одружилися, вони не були щасливі по-справжньому. Вони жили разом, однак не були чоловіком і жінкою. Люба удавала перед подругами, що вона щаслива. Штучність, несправжність стосунків підкреслює і така виразна деталь. Біля старої пічки в домі Люби, яку вже давно не топили, бо не було чим, стояла невеличка залізна пічка, біля якої й грілися. Будинок, в якому стали жити Нікіта й Люба, теж не був їхнім по-справжньому: колись його забрала держава, але давно ніхто не цікавився цим будинком, і герої стали жити в ньому. Однак у фіналі оповідання цей „не їхній” будинок стає рідним для героїв і навіть залізна пічка стає символом сімейного затишку й бажаного щастя.

Постійним у творчості А.Платонова є мотив вогню, світла, що символізує перетворення, віднайдення справжнього смислу життя. В оповіданні „Жена машиниста” будинок змальований як тепле світле місце, де героя завжди чекають. Анна Гаврилівна „подала ему таз с теплой водой для умывания и полотенце, а потом вынула из печки горячие щи и поставила самовар” [144, с.265]. Біля труни матері в оповіданні „Третий сын” горять свічки, немов і після смерті душа матері зігріває будинок у зимову ніч.

Як відзначається у „Міфопоетичному словнику східних слов'ян”, укладеному Н.В. Слухай, вогонь – „символ тяжкого випробування або великої втрати, символ величі Божої, символ релігійного завзяття і мучеництва. „Язики вогню” означають пришествя Святого Духа, голос Божий, божественне одкровення” [188, с.26]. Під час грози машиніст Мальцев („В прекрасном и яростном мире”) втратив зір, що символізує втрату героєм життєвих орієнтирів. Але завдяки блискавці, герой і відродився, він знову почав бачити, знову світ для нього наповнився значенням. Автор використовує характерну для творів фольклору оповідну інтонацію: „Свет потемнел вокруг нас;

сухая земля и степной песок засвистели и заскрежетали по железному телу паровоза” [153, с.267]. І машина, і герой неначе випробовуються злими силами, готуються до бою з ворогом. Гроза, блискавка – немов гігантські створіння, які можуть і перемогти людину, віднявши у неї зір, а можуть і благословити, повернувши його.

В оповіданні „Река Потудань” образ вогню, світла згадується наприкінці твору, коли душі героїв наповнюються життєвою мудрістю і терпимістю. „Люба попросила Никиту, – может быть, он затопит печку, ведь на дворе еще долго будет темно. Пусть огонь светит в комнате, все равно спать она больше не хочет, она станет ожидать рассвета и глядеть на Никиту. Но в сенях не оказалось дров. Поэтому Никита оторвал на дворе от сарая две доски, поколол их на части и на щепки и растопил железную печь. Когда огонь прогрелся, Никита отворил печную дверцу, чтобы свет выходил наружу, Люба сошла с кровати и села на полу против Никиты, где было светло” [157, с.280]. У душах Люби і Нікити немовби розгорівся той невидимий вогонь, якому весь час щось заважало. У цьому смислі парними мотивами в оповіданні є ще й „вогонь” – „вода”. Однак вогонь, світло перемагають стихію води, тобто смерті. Люба, шукаючи Нікиту на берегах ріки Потудані, сама кинулась у воду, але у фіналі герої відігрілися коло вогню й здобули нарешті душевне тепло.

Як бачимо, Платонов не випадково повторює слова „світ”, „світло”, „огонь”. Світло як міфологічний образ – „символ духу, моральності; єдності усього з усім; любові, краси; творчих сил; космічної енергії; сіяння; божественного світла; Ісуса Христа; оновлення життя; правди; істини; добра; впорядкування космосу та ін.” [187, с.109]. У творчості А.Платонова світло символізує початок нового, істинного життя для героїв, смисл буття, довгоочікуване впорядкування їхнього існування, бажану єдність і гармонію.

Одним із перших у радянській літературі А.Платонов звернувся до теми „коричневої чуми” – фашизму, яка невпинною ходою наближалася до кордонів Радянського Союзу. У записниках 1933 р. читаємо: „Уже марширует на учебных занятиях где-нибудь в Германии тот человек,

который убьет меня” [157, с.32]. У 1934 році митець створює оповідання „Мусорный ветер”, у якому намагається дослідити процес перетворення людини на тварину під впливом насильства, а в 1939 р. – оповідання „По небу полуночи”, де вивчає психологію вояків фашистської армії. „Оповідання-попередження”, – так можна схарактеризувати ці твори письменника. Обидва твори пройняті прагненням автора глибше осмислити фашизм з історико-філософського погляду. Використовуючи експресивну манеру письма, гротеск, письменник намагається відтворити концепцію „новой организации человечества” і змальовує жахливий образ „сорной действительности”, яка панувала в Європі з утвердженням фашизму. „Мусорный ветер” – твір з глибоко песимістичним пафосом. Дослідниця творчості А.Платонова Н.Полтавцева у своїй книзі „Философская проза Платонова” [161] називає його „філософською новелою”, підкреслюючи глобальність порушених у творі проблем. Мотив пам’ятника є важливим сюжетоутворюючим елементом оповідання. Цей мотив неодноразово зустрічається у творчості митця. Згадаймо, що Макару в оповіданні „Усомнившийся Макар” уві сні з’являється велетенський пам’ятник наукової людини, яка мертвим поглядом оглядала простір довкола себе. Незбудована споруда в „Котловані” та зведене місто Чевенгур теж можна вважати своєрідними пам’ятниками нездійснених проектів у добу соціальних перетворень. У „Мусорном ветре” А.Платонов продовжує цю традицію і зображує пам’ятник Гітлеру, який всюди вбачається головному героєві. Альберт Ліхтенберг протягом всієї оповіді спостерігає, як сіра маса людей зводить бюст Гітлера, велично поставлений на центральній вулиці міста. Автор досліджує соціально-історичний устрій у державі, де одні люди – „мусор”, який „содержал десять человек торжествующих господ”, інші – „жили в тревоге, сжимая оружие в руках – против бедных и одиноких”. Розвивається „новая промышленность”, яка займається возвеличуванням фюрера. Не лише „оплаченные художники” створюють пам’ятник – весь німецький люд поклоняється погруддю, „миллионы могли теперь не работать, а лишь приветствовать”. Герой твору намагається розбити кам’яний бюст, але його наміри закінчуються невдачею: „палка

лопнула на части, не повредив метала; машинное полутело не почувствовало бешенства грустного человека” [157, с.302] Символічно, що саме біля кам’яного монументу починається процес перетворення Ліхтенберга. Помирає герой уже повністю спотвореною особистістю, піднявши очі до пустого простору і бачачи вдалині пам’ятник „рятівнику” Німеччини. А.Платонов не випадково неначе „прив’язує” образ героя до кам’яного погруддя. Хоча Ліхтенберг й переміщується у просторі, він все ж ходить кільцевим маршрутом, постійно натикаючись на кам’яну потвору. Для А.Платонова взагалі характерно вмещувати героя у замкнений простір, із якого немає виходу. Персонаж під впливом кам’яного, замкненого простору втрачає людські якості й гине. Місто в „Мусорном ветре” змальоване автором кам’яною конструкцією, фундаментом якої є могила – символ, що переростає у сталий мотив, притаманний усій творчості А.Платонова. В оповіданні „Мусорный ветер”, як і у повісті „Котлован”, фундамент будинку стає своєрідною братською могилою для його будівельників: „Большой католический собор ... стоял ... опираясь глубоко в могилы его строителей” [157, с.300]. К.Баршт зауважує: „Могила становится праобразом „вечного дома”, живой труп – эмбрионом тела преображенного вечного человека” [11, с.43].

Опис німецького суспільства дещо нагадує платоновський Чевенгур, оскільки „миллионы могли теперь не работать, а лишь приветствовать... Ни приветствующие, ни безмолвные не добывали даже черного хлеба, но ели масло, пили виноградное вино, кормили по одной верной жене” [157, с.298]. Суспільство показано духовно мертвим, тому встановлення пам’ятника в просторовому центрі твору символічно і свідчить про тотальне скам’яніння людських душ, які спотворюються під тиском тоталітарної системи.

Особливо виразно у „Мусорном ветре” звучить екзистенціальний мотив перетворення. Суспільство, змальоване А.Платоновим, вороже налаштоване до людини, воно руйнує індивідуальність, волю особистості. Реальність, що оточує платоновського персонажа, суперечить гуманістичним принципам. „Частокол идолов” відділив фашистський режим від живого життя і цінностей культури.

Головний герой відчуває велику тугу в душі, оскільки йому протистоїть всеосяжна система зла, а проти нього – „єдинодушная толпа”, яка насолоджується „удовольствием силы и бессмыслия”. Роздуми героя про себе і про суспільство перериваються захопливими криками „Хайль Гітлер!”. Із жалем і сарказмом письменник стверджує, що в існуючій реальності краще бути „увечным инвалидом”, а найкращим виходом для людини стає божевілля. У „Мусорном ветре” використовується образ-поняття „царство мнимости”, який має не тільки соціально-історичний, але й філософський, гносеологічний смисл. Люди у письменника уже не „посторонние”, не „прочие”, а лише „мусор”, що викидає „вища раса”. Альберт Ліхтенберг підсвідомо відчуває, що більше не зможе жити звичним життям. Одного дня, прокинувшись, він „увидел все в мире таким неопределенным и чужим, что взволновался сердцем, сморщился и заплакал, как в детском ужасающем сновидении” [157, с.295]. Мотив сну знову набуває надзвичайно важливого значення, оскільки стає складовим елементом у художньому світі митця. Важливо підкреслити, що цей мотив виконує тепер ще одну важливу функцію – активізує читацьке сприйняття, налаштовує на діалог. Французький дослідник Ж.Дюга підкреслює, що завдяки системі розгалужених текстових і підтекстових мотивів „акт чтения больше не заключается в том, чтобы читатель следовал по заранее ориентированным направлениям повествования, – чтение становится актом расшифровки” [245, с.103]. Стан сну у концепції Платонова є граничним станом: уві сні можна отримати інформацію про майбутнє, знайти відповідь на болючі запитання сьогодення („архетипический уровень сновидения – тайна предлагаемой человеческой жизни”) [238, с.139]. У творі А.Платонова сон як позасюжетний елемент слугує засобом відображення внутрішнього світу героя, а також виступає свого роду пророцтвом. „В воле человека конструировать жизнь, в том числе и собственную” [225, с.705]. Підсвідомість Альберта Ліхтенберга малює безрадісні картини майбутнього перевтілення. Герой чужий у реальному світі, його відчуження почалося задовго до занурення у підсвідомість, але лише під час сну він усвідомив свою тугу й самотність.

Сон у художньому світі А.Платонова набуває екзистенціального значення, оскільки світосприйняття героя поширюється і на його підсвідомість. Ю.І.Левін відзначає, що сон є одним із найбільш „глобальних в мире Платонова экзистенциалов” [91, с.418]. Негативна оцінка дійсності, мотиви туги, самотності стають своєрідними домінантами, що еволюціонують у підсвідомості Альберта Ліхтенберга і накладають відбиток на подальшу долю персонажа.

Герой гостро відчуває дійсність, тому не дивно, що письменник зображує героя дитиною, котра прокидається від нічних жахів. Сон уповільнює рух життя уперед, повертаючи його до тієї лінії, від якої людина намагається утекти. Час народження і дитинства А.Платоновим змальовується як нещасливий. Дитина у письменника боїться сну, оскільки сон – це той час, коли особистість розчиняється у часі і поринає у небуття. Мотив дитячого нічного плачу неодноразово зустрічається у творчості митця, оскільки діти найбільш чутливі до зла й кривди. Мотив нічного плачу дитини втілює тривогу письменника за людину та її майбутнє. Із самого початку автор показує, що в житті німецького фізика не все гаразд. Альберт Ліхтенберг гостро відчуває самотність, непотрібність, і, подібно герою Ф.Кафки, одного дня починає перетворюватися. „Кругом идет „происхождение животных из людей” [157, с.32]. Спочатку духовно, потім фізично він дедалі більше стає схожим на звіра. Позбавлений життєво необхідних органів, пересуваючись немов тварина, живучи на сміттєзвалищі, він все ще мислить. До останнього герой тверезо оцінює ситуацію, хоча зовні повністю перетворився на „новый возможный вид социального животного”, який „обрастает волосьяным покровом, конечности слабеют, половые признаки неясно выражены, и к определенному сексуальному роду субъекта, изъятого из общественного обращения, отнести нельзя, по внешней характеристике головы – дебил” [157, с.305]. Утім, навіть перетворившись, герой намагається допомогти ще більш нещасним людям, аніж сам, жертвує своїм тілом задля інших. Дружина героя, Зельда, „увидела на земле незнакомое убитое животное, брошенное глазами вниз”, але не впізнала чоловіка, оскільки прийняла його за велетенську мавпу, кимось понівечену і

вдягнути для сміху в людський одяг. На думку письменника, в абсурдному світі немає нічого певного, руйнуються родинні стосунки, людина опиняється у духовній в'язниці. А оскільки в цьому світі гине людина, то й увесь світ приречений на загибель, – така основна думка оповідання.

Власне мотив перетворення зустрічається у творчості письменника досить часто („Потомки сонця”, „Чевенгур”, „Река Потудань”). В оповіданні „Мусорный ветер” представлено багато перетворень героїв. Так, головний герой бачить свою дружину твариною: „Альберт Лихтенберг увидел с ожесточением, что его жена стала животным: пух на ее щеках превратился в шерсть, глаза сверкали бешенством и рот был наполнен слюной жадности и сладострастия” [157, с.296]. Живучи в помийній ямі, герой зустрічає людину, горем перетворену на собаку: „Утром собака, как нищенка, испуганно пришла в помойное место. Лихтенберг сразу понял, увидя эту собаку, что она – бывший человек, доведенный горем и нуждой до бессмысленности животного...” [157, с.304]. На думку А.Платонова, реальний світ, який багатьом людям здається цілком нормальним, насправді жорстокий і жахливий. У ньому немає діла до кожної окремої „маленької людини” (мотив „маленької людини” зустрічався й раніше у творчості митця). Письменник зображує внутрішні переживання „маленької людини” у важкий період суспільних потрясінь. Соціальна катастрофа згубно впливає на людину, призводячи до особистісної катастрофи.

Мотив перетворення зустрічається і в оповіданні „По небу полуночи”, яке теж було написане незадовго до початку війни. Головний герой твору лейтенант німецького військово-повітряного флоту Еріх Зуммер змушений здійснити нічний переліт до сусідньої країни, щоб відкрити вогонь по цивільному населенню. „В образі Зуммера письменник втілює ще й деякі грані своєї концепції людини” [191, с.42]. Цей персонаж відкриває плеяду позитивних платоновських героїв, які виявили здатність до героїчного вчинку, до подвигу.

На відміну від „Мусорного ветра”, у якому герой у безвиході перетворюється, персонаж „По небу полуночи”

знаходить інший вихід: Зуммер не гине, а перемагає в бою. Подолавши власні сумніви й перемігши свою ескадрилью, він переходить на бік республіканської Іспанії. Ерїх Зуммер розмірковує над проблемою свободи, позбавлення якої для людини подібно рабству. Німецькі селяни, на землях яких розмістився аеродром, страждали, і „жили среди родной земли, как на чужбине, точно готовясь вот-вот переселиться отсюда навсегда или умереть” [153, с.278]. Напарником Зуммера у цій операції був німецький офіцер Фрідріх Кеніг, який відкриває платоновську галерею „неодушевленных” ворогів, що під тиском тоталітарного устрою ставали маріонетками правлячої верхівки. Характеризуючи свого героя, Платонов підкреслює портретну деталь – чисті, дитячі, великі очі, у яких „горел энергичный свет искренней убежденности в истине фашизма, свет веры, а также пронизательности и подозрительности” [153, с.282]. Письменник говорить саме про дитячі очі, оскільки у Кеніга була чиста свідомість, немов у дитини, готова до сприйняття будь-якої інформації. Людина у тоталітарному суспільстві з часом перетворюється на маріонетку, яка чітко виконує накази, позбавлена почуттів та інстинкту самозбереження. Кеніг був готовий померти „за этого генерала и за кого попало из начальства, которые все вместе составляли для штурмана отчизну” [153, с.282]. Система готувала зомбі, які заради розваги здатні розбомбити цивільний потяг, повний пасажирів. Образ німецького льотчика ґрунтується на усвідомленні особливості, значущості людини, що ріднить її з філософією Ф.Ніцше, зокрема концепцією надлюдини. Узявши за основу головні тези німецького філософа, А.Платонов у воєнній прозі вдало їх розвиває. Мотив надлюдини уже зустрічався в ранній творчості митця, коли його герої у процесі сублимації ставали суперлюдьми, що вершили долю не лише окремої людини, а й усього людства. Ранні платоновські персонажі мали надлюдські риси, які з часом перетворювали їх на істоти-машини. Пізніше А.Платонов наділяє суперможливостями людей у критичних ситуаціях. Наприклад, Олександр Дванов („Чевенгур”), коли у нього стріляє Нікіток, розуміє мову природи. У воєнній прозі письменник інакше потрактовує мотив надлюдини. Гітлерівська філософія спиралася на деякі ідеї Ф.Ніцше,



тому і сам Гітлер героями пізнього періоду творчості митця сприймається як надлюдина. А.Платонов власне Гітлера героєм своїх творів не робить, однак досліджує сутність створеного ним суспільства. Заорганізованість, туга, повільне вмирання – основні ознаки гітлерівської Німеччини 1930-х років. „Вечные колокола звонили о том же, о чем писали газеты и книги, о чем играла музыка в ночных кафе: „Томись – томись – томись!” [157, с.297]. Безликі маси, названі письменником „сміттям”, вклонялися пам’ятнику із бронзи, заради якого „миллионы машин и угрюмых людей напрягались в Германии, обслуживая трением металла и человеческих костей славу одного человека и его помощников” [157, с.298]. Але не лише Гітлер зображений автором надлюдиною. Ліхтенберг у своїх роздумах зауважує, що „землю начинают населять боги, я не нахожу следа простого человека, я вижу происхождение животных из людей” [157, с.302]. Думка, яка прозвучала із вуст головного героя оповідання, свідчить про те, що мотив надлюдини тісно пов’язаний із мотивом перетворення, оскільки, як вважає автор, під тиском тоталітарного режиму людина обов’язково змінюється. У процесі перетворення Альберт Ліхтенберг теж наділяється суперможливостями, стає досить чутливим, щоб сприйняти біль всього світу: „он слышал далекую жалобу женщины, грустный крик толпы, скрежет машинных скоростей, пение влажных цветов на берегу Средиземного моря” [157, с.300].

Еріх Зуммер („По небу полуночи”), як і більшість героїв письменника, починає замислюватися над проблемами буття, він теж наділяється надлюдськими можливостями. Зуммер змальовується рятівником, у певному розумінні месією, який здатен вершити долі людей. Герой стріляє у пілота, потім знищує свою ескадрилью і переходить на бік республіканської Іспанії. Герой чинить самосуд, вважаючи, що може розпоряджатися людськими життями. Відкритий фінал оповідання, коли герой, ніби спаситель, відлітає „в высоту – искать вместе с мальчиком, сидящим за его спиной, республиканскую землю и мать этого ребенка или тех людей, которые заменят ему родителей и возвратят в его душу утраченный разум” [153, с.290], все-таки утверджує віру письменника в те, що герой

здійснив героїчний вчинок, який спирається на загальнолюдські закони.

У 1941 році розпочалася Велика Вітчизняна війна, яка внесла нові теми й мотиви у творчість письменника. У роки війни А.Платонов воював на Курській дузі, брав участь у визволенні України в 1944 році, був на Білоруському фронті. У званні майора, а згодом як спеціальний кореспондент „Красной звезды”, митець не полишає передової лінії фронту. Війна для письменника стала величезним психологічним потрясінням, що вилилося на сторінках його прози. У творах воєнного періоду мотиви, що звучали в творчості Платонова раніше, еволюціонують, з'являються й нові мотиви.

У прозі 1940-х років мотив надлюдини у творчості А.Платонова набуває іншого значення. Червонофлотці („Одухотворенные люди”) для боротьби з ворогом наділяються безмежними можливостями. Ціною нелюдських зусиль герої здійснюють подвиг задля нащадків. Герої довоєнної прози, гітлерівці у пізнішій прозі спотворюються духовно і трансформуються у тварин на противагу радянським воїнам, смерть яких змальована автором як героїчний подвиг, як вознесіння. Солдати із оповідання „Одухотворенные люди”, дівчина Роза із однойменного оповідання (1943) гинуть у вогні, що є символом оновлення. Вони – немов святі, які після перенесених страждань знаходять спокій у осяянні, що переносить їхню душу до іншого виміру, „превратив человека в огонь и свет взрыва” [157, с.345]. Платонов не випадково наділяє безмежними можливостями радянську людину, оскільки вона бореться за праве діло, боронить землю від німецьких завойовників, а отже осяяна ореолом невмирущості.

Найпроникливішим у воєнній прозі Платонова є зіткнення мотивів життя і смерті. Як життєстверджуючий мотив, мотив життя належить до характерних для письменника мотивів „верху”, які несуть в собі ідею вознесіння. Мотив смерті, на противагу мотиву життя, належить до мотивів „низу”, що символізують занурення в пекло. Тісно переплітається із мотивами життя й смерті мотив подвигу, який у воєнній прозі стає провідним. Твори,

написані автором у роки Великої Вітчизняної війни, – це роздуми про життя і смерть, що часом є неподільними. Минуле і майбутнє, „життя” і „смерть” – орієнтири, які визначають вчинки й поведінку платоновських героїв. На думку письменника, смерті, якщо нею окуплено праведне діло у найвищому розумінні, не існує. „Смерть победима, – писав Платонов, – потому что живое существо, защищаясь, само становится смертью для той враждебной силы, которая несет ему гибель. И это высшее мгновение жизни, когда оно соединяется со смертью, чтобы преодолеть ее, обычно не запоминается, хотя этот миг является чистой, одухотворенной радостью”; „принять на себя удар смерти, направленный в народ, – этого достаточно, чтобы быть счастливым и в огне” [157, с.313].

В оповіданні „Одухотворенные люди” А.Платонов досить тонко відтворив душевний стан людини під час бою. Це і підсвідоме відчуття небезпеки, і спомин про матір, тоді, коли смерть поряд. „Он пал вниз лицом, послушный мгновенному побуждению, тому острому чувству опасности, от которого глаз смежается прежде, чем в него попала игла. Он и сам не понял вначале, отчего он вдруг приник к земле, но, когда смерть стала напевать над ним долгою очередью пуль, он вспомнил мать, родившую его. Это она, полюбив своего сына, вместе с жизнью подарила ему тайное свойство хранить себя от смерти, действующее быстрее помышления, потому что она любила его и готовила его в своем чреве для вечной жизни, так велика была ее любовь” [157, с.313]. Мотив матері досить часто зустрічається у творчості митця, особливо у творах воєнного періоду. У критичні моменти бою, а також уві сні герої Платонова часто бачать матір, у символічній формі стикаючись із тим, що у повсякденні загубилось під гнітом турбот – зі своєю індивідуальністю: „когда смерть стала напевать над ним долгою очередью пуль, он вспомнил мать, родившую его” [157, с.313]; солдат Фільченко „сам бы сейчас, хоть во сне, поглядел бы на свою мать и дорого дал, чтобы обнять еще раз ее исхудавшее тело и поцеловать ее плачущие глаза” [157, с.323]. У воєнній прозі А.Платонова спомин про матір відновлює в душах героїв втрачені ідеали, нагадує про гармонію.

Дві складові мотиву матері – фізична і духовна – в моделі світу Платонова з різних боків утверджують ідею захисту, спасіння, яка на підсвідомому рівні пов'язується перш за все з материнською утробою, місцем, де дитина ізольована від зовнішнього світу і водночас отримує все необхідне для життя. Після народження дитина все ще має певний зв'язок із матір'ю, але мати не завжди може захистити від впливу ворожих стихій. Один із героїв, моряк Красносельський, намагається осмислити, чому одні люди гинуть на війні, інші – ні. „Может быть, мать его любила меньше меня, или она забыла про него” – рояться у голові воїна спомини дитинства. Для платоновських героїв мати – оберіг, що захищає протягом життя, талісман невмирущості, безсмертя. Силін („Полотняная рубаша” – 1943) зберігає чудодійну реліквію – полотняну сорочку померлої матері, щиро вірячи, що ця сорочка пам'ятає залишки материнського тепла, немов сама мати, що захистить у важкі часи війни. Полотняна сорочка – предмет-оберіг, залишений у спадок синові, стає ніби символом духовного зв'язку героя з матір'ю. Віра персонажа в ніжну силу материнської любові збільшує силу самого героя, допомагаючи йому боротися, перемагати і просто жити. Письменник говорить: „Сознание женщины – сама мать” [143, с.415]. Заради матерів герої воєнних творів Платонова йдуть на смерть, здійснюють подвиги, а загибель жінки взагалі прирівнюється до загибелі матері кожної окремої людини. В оповіданні „Мать (Взывает погибших)” (1943) автор змальовує горе всіх матерів, чий сини гинуть на війні. Мати, стара жінка, що втратила свою родину, боїться померти, оскільки після її смерті нікому буде зберігати пам'ять про дітей. Мотив збереження пам'яті, який іноді зустрічається у творчості митця, розкривається через мотив матері, оскільки саме мати для письменника – символ невмирущості, безсмертя. Коли серце матері зупиняється, безіменний червоноармієць говорить на прощання: „Чьей бы ты матерью ни была, а я без тебя тоже остался сиротой” [157, с.352]. Загибель матері призводить до сирітства, самотності, до втрати душі.

В ореолі саява, людиною з чистою душею зображений автором один із червоноармійців – Юрій Паршин.

Дослідники давно помітили, що улюблені герої Платонова несуть в собі риси Христа [109]. Бачачи в Паршині душу, люди „как бы ослабевали при нем, перед таким открытым и щедрым источником жизни, светлым и не слабеющим в своей расточающей силе” [157, с.326]. Після спілкування з ним людина немов прозрівала: переставала бути ревнивою в коханні, соромилась жадібності, розрахунку, і нове легке відчуття зароджувалося в ній, „словно высшая и простая сила на короткое время касалась и влекла за собой” [157, с.327]. По-християнські Паршин міг прийняти провину друга на себе і відбути за нього покарання, міг допомогти подрузі, що потребувала допомоги. Привабливість героя таїлась у величезній щедрості душі, якої вистачало на всіх. На війні Паршин відчував себе вільно і страху смерті не знав. Його серце було переповнене життям, у ньому не було місця для смерті. Як і Христос, герой помирає за праве діло, за людство, яке потребувало його допомоги.

Герої А.Платонова – червонофлотці Паршин, Одинцов та їхній командир Фільченко („Одухотворенные люди”) – жертвують своїм життям, щоб дати жити іншим. Платоновські персонажі виявляються „одухотвореними”, у нестерпно важких ситуаціях бою забувають про інстинкт самозбереження і силою духу перемагають ворога. Всі герої оповідання гинуть, але в пам’яті наступних поколінь вони будуть жити вічно. Цей мотив у письменника є життєстверджуючим, і таким, що повторюється протягом усіх творів воєнного періоду. Жертва, подвиг і, як наслідок, смерть у концепції письменника – це скоріше перехід до іншого рівня розвитку, найвища винагорода, яку сплачує людина за життя.

Війна і смерть завжди йдуть поруч. Ніхто із платоновських героїв не хоче помирати, але вони розуміють, що цього не уникнути, і помирають з гідністю. Письменник до найменших деталей змальовує смерть героїв, оскільки померти задля інших – важкий подвиг. Постійний платоновський мотив-мовлення „пусть за меня другие живут”, що бере початок ще в ранній прозі, у творах воєнної тематики звучить особливо актуально. „Фильченко представлял себе родину как поле, где растут люди, похожие на разноцветные цветы, и нет среди них ни одного,

в точности похожего на другой; поэтому он не мог ни понять смерти, ни примириться с ней. Смерть всегда уничтожает то, что лишь однажды существует, чего не было никогда и не повторится во веки веков. И скорбь о погибшем человеке не может быть утешена. Ради того он и стоял здесь – ради того, чтобы остановить смерть, чтобы люди не узнали неутешимого горя. Но он не знал еще, он не испытал, как нужно встретить и пережить смерть самому, как нужно умереть, чтобы сама смерть обессилела, встретив его” [157, с.327].

Війна для А.Платонова, навіть із її професійного боку, пов’язаного із плануванням операцій, використанням техніки – вільна реалізація народного таланту, все те ж уміння робити все своїми руками. Наприклад, автор в оповіданні „На Горынь-реке” пише, що у всякій роботі для воїна є спомин про мирне життя, і тому він працює зі старанням і почуттям любові, немовби пише листа додому. Червоноармієць Цибулько („Одухотворенные люди”) згадує під час бою, як він створював у мирний час різні пристрої для полегшення життя людини. Мотив майстерності неодноразово повторюється автором, оскільки „одухотворені” люди не можуть бути безталанними.

„Одухотворені” люди, на думку письменника, за допомогою науки й техніки у співпраці з усім прогресивним світом можуть багато чого досягти. Письменник залишається вірним собі й говорить про машину як про вінець творіння рук людини. Навіть ворожий танк, на думку героя оповідання „Одухотворенные люди” Василя Цибулько, несе в собі ідею спасіння. Хоча фашисти їдуть на машинах убивати, герой розуміє, що „машины тут ни при чем, потому что их создали свободные гении мысли и труда, а не эти убийцы тружеников, которые едут сейчас на машинах” [157, с.324]. Ставлення самого письменника, як і його героїв, до машини не змінилося. Але якщо в ранній прозі платоновські герої намагалися за всяку ціну врятувати залізних помічників людини, то у воєнній прозі персонажі не жаліють техніки, а намагаються з її допомогою знищити ворога. Наприклад, герої оповідання „Одухотворенные люди” підривають танки, щоб не дати гітлерівцям пройти лінію оборони.

Мотиви духовності і бездуховності, життя і смерті присутні ще в одному оповіданні Платонова воєнних років „Неодушевленный враг” (1943). Товстим шаром землі після розриву снаряду засипало радянського солдата і гітлерівця. Беззбройні суперники опиняються у замкненому просторі (постійний платоновський мотив) і мають з’ясувати стосунки. Між собою вони ведуть довгу розмову про те, хто і які цілі переслідує у цій війні. Автор навмисно вміщує героїв у мікропростір, із якого немає виходу, для того, щоб зосередити увагу на роздумах персонажів. Для Платонова важливо показати моральний поєдинок двох світів. І ця словесна сутичка радянського бійця з фашистом абсолютно знищує, деморалізує останнього. Результат боротьби закінчується, як і заведено у Платонова: „Немец вдруг обнял меня и попросил, чтоб я умер” [153, с.298]. Ворог наївно роздумує про своє місце у суспільстві, не вважає себе повноцінною особистістю, готовий пожертвувати собою заради тих істин, які сповідують керівники держави.

Гітлерівського воїна Платонов знав не з чуток – письменник брав участь у наступальних операціях радянських військ, потрапляв під бомбардування, постійно фіксував у щоденниках народні оцінки завойовників. Мати („Пустодушие”) на питання малолітнього сина: „А какие фашисты?”- відповідає: „Немцы... они пустодушные... Они за свои грехи чужую кровь проливают, оттого и пустодушные”. – „А мы какие? А мы – нет. Мы сами свою кровь проливаем и сами свое горе терпим. Мы, когда грешны, свой грех на другого не валим” [143, с.412]. Людиною без душі, яка не живе в гармонії зі своїм серцем, зображує письменник ворога. „И Одинцову представилась вдруг пустая душа в живом, движущемся мертвяке, и этот мертвяк сначала убивает всех живущих, а потом теряет самого себя, потому что ему нет смысла для существования и он не понимает, что это такое, он пребывает в постоянном ожесточенном беспокойстве” [157, с.321].

Людина у роки війни приречена на терпіння й страждання, тож не випадково ці мотиви пронизують багато творів воєнної тематики. На відміну від раннього доробку А.Платонова, мотиви терпіння і страждання воєнного періоду трактуються інакше. У письменника змінився

погляд на добро, на подвиг, які неможливі без величезної внутрішньої сили і морального достоїнства людини. „Одухотворені” герої письменника мають пережити духовні й фізичні катаклізми, повинні духовно визріти, перетерпіти, перестраждати, щоб здійснити героїчний вчинок.

У цей період набуває завершення мотив троянди (рос. „розы”), який бере свій початок ще в ранній прозі автора. Мотив „розы” виникає у творчості письменника першої половини 1920-х років у таких творах, як „Родоначальники нации”, „Эфирный тракт”. Герой „Родоначальников нации” Іван Кобчиков говорить про масло троянди як про „ліки від смерті” і збирається привезти із Америки секрет його виготовлення. Але у ранній творчості митця слово „роза” ще не пов’язується із жіночими образами. Повного розвитку мотив досягає у романі „Чевенгур”, де однією, хоча і позасценічною героїнею, стає Роза Люксембург, видатна жінка-революціонерка. Вона померла, але в уяві Копьонкіна стає безсмертною. Відгомін мотиву „розы” чути і у повісті початку 1930-х років „Джан”. Гюльчатай – „горный цветок” або „горная роза” – мати головного героя повісті, Назара Чагатаєва. Свого апогею цей мотив досяг в оповіданні 1940-х років „Девушка Роза”.

В історії європейської культури образ троянди має досить яскравий і стійкий „ореол”: троянда – символ завершеності, повноти і досконалості [66, с.440.]. Троянда – це знак духовної любові, вона символізує тріаду Кохання, Терпіння і Страждання Богоматері [235, с.419]. Мотив троянди має давнє коріння, ремінісценції якого можна зустріти так чи інакше у творчості А.Платонова. Якщо розглядати творчість письменника цілісно, то троянда тут, з погляду Є.А.Яблокова, це „в одно и то же время „имя” и не „имя”, антропоним и не антропоним, поскольку в равной мере принадлежит как женщине, так и цветку” [240, с.58]. На нашу думку, творчість А.Платонова увібрала в себе розмаїття традиційних смислів образу троянди. Образ жінки-матері переплітається у платоновському світі із традиційною символікою троянди-Богородиці: „В европейской традиции „роза” является символом и женственного и святого начала, она представляет собой не



только атрибут Афродиты и Венеры, но и Богородицы, она символ мученичества и победы” [169, с.144]. У платоновський текст закладено мотив, який характеризується не лише сакрально-містичним наповненням, а й реально-символічним. Для прикладу, Роза Люксембург у романі „Чевенгур”, хоча і названа „срубленной Розой”, але постає перед читачем у людському вигляді. „Выстраивается сложное соответствие: Роза Люксембург – Богородица – Прекрасная дама – Революция”, – зазначає літературознавець О.Толстая-Сегал [198, с.366]. У 1940-х роках з’являється оповідання „Девушка Роза”, героїня якого генетично пов’язана із Розою Люксембург („Чевенгур”), має риси реальної людини і разом з тим явно сакралізується: „Роза и среди мучеников оказалась мученицей” [144, с.355]. Вона чудом виживає після масового розстрілу і спалення людей, потім німецький кат Скорий Ганс робить її „полудуркою”: Роза втрачає пам’ять і ніби занурюється у „третій” стан між життям і смертю, що є характерним для платоновського стилю. Роза А.Платонова намагається віднайти себе, „повернутися до себе”: „Она хотела лишь уйти из города вдаль, в голубое небо, начинавшееся, как она видела, недалеко за городом” [144, с.358]. Із образом героїні пов’язана богородійна семантика. Так, переступивши поріг будинку, де стара жінка молиться перед іконою Богоматері, вона запитує: „А где Роза?”. Можна погодитися з О.Кузьменком, котрий зауважує: „Жизненный путь Розы сопоставим с хождением богородицы по мукам...” [83, с.134]. Героїня постає символом непорушної чистоти. Люди у місті ставляться до неї, немов до святої, оскільки троянда – це ще й символ небесного винагородження за святість. Тому цілком закономірно, що сцена смерті Рози відкрито символічна й містична: німецькі солдати, які стежили за нею, не чують звуку вибуху, а лише „мгновенное сияние, свет гибели”. Роза, втративши матеріальну форму, стає „чистим світлом”. Отже, мотив троянди відіграє важливу роль у художньому світі А.Платонова, оскільки сприяє утвердженню християнських цінностей, притаманних центральним жіночим образам Андрія Платонова. Але в той же час цей мотив набуває амбівалентності, оскільки троянда – це не

лише символ чистоти й досконалості, а й символ „третього” стану, своєрідного балансування між життям і смертю. Роза Люксембург („Чевенгур”) і дівчина Роза гинуть. Роза Люксембург на момент походу до неї Копьонкіна вже загинула, тобто її душа перейшла в інший вимір, до якого йшов, а у кінці роману дійшов один із головних героїв „Чевенгура”. Роза із оповідання „Девушка Роза” ще за життя опинилася у „третьому” вимірі, виходом із якого стала смерть, тобто, за А.Платоновим, смерть – це перехід до іншої реальності, до іншого рівня розвитку, до безсмертя.

У цей період А.Платонов почав частіше звертатися до фольклору. Твори воєнної тематики часом нагадують казкову оповідь, у якій витримуються особливості поезики цього жанру. Герої, ніби слов’янські богатири, наділені чудесною силою, яка допомагає боротися із ворогом. Герої люблять свою землю, за яку вони готові віддати життя. Цибулько „жадно целовал землю, находя в том для себя успокоение и утешение”, Одинцов „задумчиво смотрел на былинку полыни; она была сейчас мила для него” [157, с.316]. Трикратне повторення подій, нанизування епізодів теж характерне для творів митця. Три рази комісар Полікарпов („Одухотворенные люди”) піднімався на боротьбу з ворогом, яка ним усвідомлювалась величезною ворожою стихією. Герої, немов билинні богатири, кинулись у бій кожен на три танки. Герої здійснюють подвиги заради далекої нареченої, яка десь далеко їх чекає. Наприклад, Іван (найбільш вживане казкове ім’я) Красносельський прив’язаний до життя силою кохання, його оберігала любов до нареченої, за спокій якої він готовий битися до смерті. Автор уводить в оповідь чарівні предмети, які надихають героя до боротьби з ворогом. Наприклад, полотняна сорочка матері („Полотняная рубаша”) слугує предметом-оберегом, який захищає героя та значно збільшує його силу.

Мотив караючої руки, несправедливо втраченої, а потім знову віднайденої, теж запозичений із фольклорної традиції. У сюжетах, записаних О.Афанасьєвим, наприклад, у казці „Косоручка”, поява втрачених рук – християнське чудо, винагорода за страждання. Цей мотив виникає в оповіданні „Одухотворенні люди”, коли комісар Полікарпов „увидел свою левую руку, отсеченную осколком мины почти по

плечо. Эта свободная рука лежала теперь отдельно, возле его тела. ...Комиссар Поликарпов взял свою левую руку за кисть и встал на ноги, в гул и свист огня. Он поднял над головой, как знамя, свою отбитую руку, сочащуюся последней кровью жизни, и воскликнул в яростном порыве своего сердца, погибающего за родивший его народ: „Вперед! За Родину, за вас!” [157, с.316]. Відсічена рука в оповіданні – символ страждання, приреченості, але разом із тим це караюча сила, спроможна дати відсіч ворогові, здатна до справедливої помсти. „Лучшие произведения А.Платонова рождены народным миропониманием, исходят из него и возвращаются к нему в идеале – самая плазма платоновской прозы исполнена тайны и волшебства обыденного”, – пише про значення фольклорних мотивів у прозі письменника В.Васильєв [23, с.230].

У творах воєнної тематики особливо виразно звучить один із найбільш повторюваних у А. Платонова мотив „повернення”. З’явившись раніше („Чевенгур”, „Сокровенный человек”, „Джан” та ін.), цей мотив розробляється й у пізній прозі митця. О.Кеба платоновське повернення слушно називає „возрождающим” і виділяє мотиви „ухода/возвращения” як дихотомічні, бінарні опозиції [65, с.140]. Парні мотиви “ухід” – “повернення” з особливою силою зазвучали у творчості Платонова по закінченні Великої Вітчизняної війни, зокрема в оповіданні “Возвращение”, яке вперше було надруковане 1946 року під назвою “Семья Иванова”. Це своєрідний підсумок теми війни. У творі розповідається не про смерть і руйнування, а про повернення до життя. Із цим оповіданням письменник разом зі своїм народом повертався з війни, що принесла багато втрат. Напрочуд людяний і зворушливий твір викликав нову хвилю критичних виступів проти Платонова. В.Єрмілов, О.Фадєєв, О.Кніпович, З.Кедріна та інші виступили з низкою статей, в яких оповідання оголошувалося “враждебным”, а автор звинувачувався у наклепах на радянського воїна та радянську сім’ю. Після виходу оповідання “Возвращение” Платонов був приречений на мовчання до кінця життя. У наступні кілька років він зміг опублікувати лише кілька невеличких творів, його фактично виключили з літературного процесу. Такою

була плата за твір, значення якого до сьогодні не розкрито повною мірою.

В оповіданні “Возвращение” митець тяжіє до широкого епічного бачення. Він створює епопею післявоєнного часу, спираючись на традиційні античні мотиви. Історія солдата Олексія Іванова, котрий повертається додому з війни, має древній архетип – це мандри Одиссея та його зустріч із сім’єю. Після довгих поневірянь боги нарешті дозволяють Одиссеєві, одному з міфічних героїв Троянської війни, повернутися додому. Відомо, що Одиссея затримує цілих сім років німфа острова Огігія Каліпсо, яка покохала Одиссея й пообіцяла йому вічну молодість і безсмертя. Іванов в оповіданні Платонова також ніяк не може потрапити додому: то потяги не йдуть, то він затримується в чужому місті у дівчини Маші, яка випадково зустрілася йому на шляху. Юна Маша, котра всім серцем покохала Іванова, виконує роль німфи Каліпсо у творі Платонова. Відомо, що за наказом Зевса, Каліпсо все ж таки відпускає Одиссея, і той продовжує свій шлях. Так і Маша, вже не з чиеїсь волі, а керуючись внутрішньою порядністю, без будь-яких сподівань і обіцянок відпускає Іванова. Проте він довго не може забути її, а коли виникає відчуження у сім’ї, збирається повернутися до неї, щоб лишитися з нею назавжди.

В оповіданні “Возвращение” розробляються й інші мотиви “Одіссеї”. Наприклад, мотив пошуку батька сином. В “Одіссеї” Телемах за наказом Афіни вирушає на пошуки батька. А у творі Платонова дружина Іванова, Любов Василівна, спочатку сама протягом трьох днів зустрічає Іванова, на четвертий день посилає дітей – Петра і Настю, а Іванов приїжджає тільки на шостий день, і зустрічає його син Петро. Петрушка шукає батька й у фіналі твору, коли той від туги відчуження полишає рідну домівку і виїжджає у місто, де живе Маша. Саме Петрушка, розпитавши Настю про те, куди пішов батько і чи взяв він свої речі, здогадався, що той вирішив покинути їх. Петрушка й Настя біжать слідом за потягом, й Іванов, побачивши їх, повертається. Отже, син і донька знаходять батька, а він завдяки дітям згадав усе, що забув за часи війни й повертається не тільки

фізично, а передусім духовно до мирного життя, сім'ї, рідної домівки.

Як відомо, Одисей побував у різних краях, у тому числі й царстві Аїда. Іванов також повертається із царства смерті – з війни. Але смерть довго не відпускає його. Герой хоча й вирвався з обіймів смерті, проте довго лишається духовно мертвим: він забув “дело жизни”, не пам'ятає рідного дому, не впізнає власних дітей, не може знайти спільну мову з дружиною. Платонов один із перших у російській літературі показав, як нелегко було людині після війни повернутися до мирного життя, розкрив внутрішню трагедію покоління, опаленого війною. Письменник утверджує думку про те, що перемогу над війною потрібно ще одержати й у людській душі, тоді смерть не буде владна над людиною. Проїшовши через смерть, а потім через відчуження й страждання, герой знаходить сили подолати смерть у самому собі. Він нарешті розуміє те, про що йому говорить син: “У нас дело есть, жить надо, а вы ругаетесь, как глупые какие...” [153, с.328]. Це розуміння – важке розуміння життя – нелегко дається героєві, але він, як міфічний Одисей, зумів усім серцем вирватися на волю з полону темного Аїда.

Платонов розробляє й давній мотив сватання женихів до Пенелопи. Відомо, що за відсутності Одиссея женихи не тільки домагаються Пенелопи, але й розкрадають його майно. Повернувшись, Одисей змушений терпіти образи від нахабних юнаків. Мотив невпізнанності виникає у момент зустрічі Одиссея з Пенелопою: герой спочатку не відкриває свого справжнього імені й обличчя, з'являючись у вигляді мандрівника-чужинця. Коли женихи пропонують Пенелопі вибрати когось із них, вона пропонує натягнути лук Одиссея й випустити з нього стрілу. Ніхто не здатен на це, і тільки сам герой пройшов через це випробування, пустивши стрілу через дванадцять кілець. Після цього з допомогою Телемаха й вірних слуг Одисей карає женихів, а Пенелопа, ще не вірячи до кінця своєму щастю, перевіряє чоловіка таємницею, відомою тільки їм. Усі ці мотиви, пов'язані з іменами Одиссея та Пенелопи, отримали розвиток в оповіданні Платонова. Любов Василівна, як і вірна Пенелопа, довго й віддано чекає Іванова, важко працює,

піднімає дітей. У період війни в житті Любові Василівни з'явилися інші чоловіки – Семен Евсеєвич та інструктор райкому профсоюзу. Іванову здається, що Люба зрадила його, і він докоряє їй невірністю. Але, звертаючись до мотиву сватання женихів до Пенелопи, Платонов наповнює його зовсім новим змістом. По-перше, ніхто до Люби не сватається, по-друге женихи не розкрадають добро, навпаки, Семен Евсеєвич сам приносить дітям подарунки й розповідає їм про батька-героя, щоб вони не забули його. Війна забрала у Семена Евсеєвича дружину й дітей, тому сім'я Іванова стала для нього другою домівкою, де він знайшов душевний притулок і сам дарував цьому дому тепло свого серця. У нічній розмові Люби й Іванова розкривається велика трагедія жіночої долі у воєнний час: “Что значит – все мы такие? Я не такая... Я работала день и ночь, мы огнеупоры делали для кладки в паровозных топках. Я стала на лицо худая, страшная, всем чужая, у меня нищий милостыни просить не станет. Мне тоже было трудно, и дома дети одни. Я приду, бывало, дома не топлено, не варено ничего, темно, дети тоскуют, они тоже не сразу хозяйствовать научились, как теперь, Петрушка тоже мальчиком был... И стал тогда ходить к нам Семен Евсеєвич. Придет – и сидит с детьми. Он ведь живет совсем один... Потом я тоже привыкла к нему, и всем нам бывало лучше, когда он приходил. Я глядела на него и вспоминала тебя, что ты есть у нас” [153, с.324].

Платонов не засуджує своїх героїв, а намагається зрозуміти, що ж криється за тими випадковими зв'язками, які нерідко виникали під час війни: у Іванова були короткі стосунки із Машею, у Люби – з інструктором райкому профсоюзу, а зі слів Петрушки ми дізнаємося про якусь Анюту, котра зрадила Харитона. В оповіданні знову з'являється традиційний для творчості художника мотив туги. Саме туга за втраченою спорідненістю душ, на думку митця, спонукала людей до непередбачених вчинків. “Я не стерпела жизни и тоски по тебе, – говорила мать. – Я если бы стерпела, я бы умерла, я знаю, что я бы умерла тогда, а у меня дети... Мне нужно было почувствовать что-нибудь другое, Алеша, какую-нибудь радость, чтоб я отдохнула” [153, с.326]. Але духовна спорідненість досягається

непросто, і її не можуть замінити ніякі випадкові стосунки. “Я нічого не узнала от него, никакой радости, и мне было потом еще хуже” [153, с.326], – говорить Люба. І Харитон зрозумів, що сім’я дорожче понад усе: “Ругался-ругался, – говорить про нього Петрушка, – а потом уморился, не стал Анюту мучить...” [153, с.328]. Історія про Анюту й Харитона, що прозвучала із вуст дитини, набуває характеру притчі, вищої мудрості. Батько, слухаючи сина, визнає його правоту. Отже, розповідаючи про долі різних людей часів війни, Платонов порушує питання про те, як відновити втрачену єдність, як людині по-справжньому знайти втрачену й забуту людину, як людям будувати стосунки в житті. Війна, на думку митця, несе руйнації й у людських душах, тому оповідання “Возвращение” не тільки про повернення солдата додому, це твір про важке повернення до справжніх цінностей, до духовного відтворення світу.

У фіналі “Одіссеї” Афіна оголошує рішення Зевса – поміж Одиссеєм та сім’ями вбитих ним юнаків повинен встановитися вічний мир. Хоча в оповіданні “Возвращение” Іванов нікого не вбиває, але думка про мир і прощення звучить напрочуд ясно. Ступивши на піщану доріжку, якою бігли його діти, Іванов не тільки побачив те, чого не сприймав раніше, але й зумів подолати відчуження і зробив крок назустріч розумінню й справжній спорідненості. У фіналі твору Платонова йдеться про катарсис – нелегке очищення душі людини від усього хибного, злого, темного. Це очищення душі від наслідків війни в ім’я миру. “Иванов закрыл глаза, не желая видеть и чувствовать боли упавших обессилевших детей, и сам почувствовал, как жарко стало у него в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь и лишь теперь оно пробилось на свободу, заполнив все его существо теплом и содроганием. Он узнал вдруг все, что знал прежде, гораздо точнее и действительней. Прежде он чувствовал другую жизнь через преграду самолюбия и собственного интереса, а теперь внезапно коснулся ее обнажившимся сердцем. Он еще раз поглядел со ступенек вагона в хвост поезда на удаленных детей. Он уже знал, что это были его дети, Петрушка и Настя. Они, должно быть, видели, когда

вагон проходив додому по переїзду, і Петрушка звав його додому к матері...” [153, с.331].

Оповідання “Возвращение” тематично пов’язане з оповіданням “Река Потудань”. У певному сенсі ці твори утворюють діалогію про стосунки чоловіка й жінки. Доля сім’ї Іванова є ніби продовженням історії сім’ї Нікити Фірсова. Цікаво, що письменник героїнь обох творів називає одним іменем – Люба, тобто мова йде не просто про жінку-сучасницю, а про Любов у глобальному, загальнолюдському й космічному плані. В обох творах розповідається про нелегкий шлях людини до Любові, про те, які труднощі, передусім морального ґатунку, доводиться долати людині на цьому шляху.

Платонов розмірковує, що могло б бути з героями “Реки Потудани”, якби вони пережили ще одну війну. Тому ми знаходимо у “Возвращении” ті ж мотиви, які визначали рух сюжету в “Реке Потудань”. Це передусім стосується групи фольклорних мотивів, пов’язаних із магією числа “три”. Тричі Іванов вирушає з військової частини і ніяк не може виїхати додому. Три дні поспіль дружина виходить зустрічати Іванова до потяга (він приїхав лише на шостий день). В оповіданні йдеться про три повернення: перший раз Іванов повертається в чуже місто (місто Маші); другий раз Іванов потрапляє додому, але не впізнає ані діму, ані сім’ї, та й сам герой залишається не впізнаний ріднею; і лише на третій раз завдяки зусиллям дітей Іванов нарешті знаходить себе та відчуває втрачену спорідненість. Коло замкнулося, і сакральне число “три” виконало свою магічну функцію. Три, як відомо, – “символ духовного синтезу, формули творіння світів, символ сотворіння духу з матерії, щастя, Троїці, зцілення” [187, с.129].

У чарівних казках оповідь часто завершується веселим бенкетом, який символізує всезагальне щастя. У “Реке Потудань” герої, хоча й не влаштовують бенкет через бідність, все ж відчувають радість і сенс життя. “Возвращение” починається гучним бенкетом: музикою і вином проводжають героя друзі додому. Мотив бенкету звучить і далі: мати разом з дітьми готує святкове частування для батька. Але це частування виявляється гірким, мати поливає пиріг сльозами: “Только по тебе мы



скучали, и страшно было, что ты никогда к нам не приедешь, что ты погибнешь там, как другие...” [153, с.318]. За матір'ю починає плакати й дочка Настя, а у творчості Платонова дитячий плач завжди символічний – це знак біди, невпорядкованості життя.

В оповіданні розробляються фольклорні мотиви, пов'язані з образами вогню (пічки) й героя, котрий сидить на печі. Петрушка, як і казкові герої, ставиться до вогню як до живої істоти, він оберігає вогонь у пічці, наказує йому горіти “рівно”. Петрушка живе на печі. За відсутності батька він став охоронцем домашнього затишку, захисником сім'ї. Петрушка, котрий так любовно розпалював вогонь кращими дровами на честь повернення батька, шкодує про те, що ввін “даром прогорає”, тобто через те, що стосунки між батьком і матір'ю не налагоджуються. Отже, вогонь в оповіданні набуває різних значень: це і символ перенесених страждань, важкого дитинства, але водночас це і заклик до відновлення духовних цінностей, сім'ї, гармонійних стосунків між людьми.

Як і фольклорний персонаж, Петрушка несе в своїй душі негасимі іскри оптимізму, добра, прощення, тому після важкої й складної для всієї сім'ї ночі він разом із сестрою вирушає на пошуки батька, наперед пробачивши йому все.

Мотив дитинства по-іншому звучить в цьому творі. Якщо раніше діти у творах Платонова мучилися й помирали, а в оповіданні “Река Потудань” вони ще не народилися, то в “Возвращении” діти не тільки вижили, але й самі, навчившись жити, повчають дорослих, що таке “дело жизни”. Таким чином, у процесі повернення людини до моральних ідеалів, до любові, до сім'ї велику роль, на думку митця, відіграють саме діти. А якщо людина повернеться до людини не тільки фізично, а передусім духовно, то й у дітей, й у всього світу є шанс на порятунок.

Платонов вірить, що після війни світ відродиться, що почнеться нове життя у всій повноті й цілісності людських стосунків. Тому не випадково в одному з епізодів з'являється один із давніх міфологічних і фольклорних образів – яйце, “символ всесвіту, цілісності, таїни життя, воскресіння, надії” [187, с. 146]. Мати змазує пироги яйцем, і хоча яйце

змішується зі сльозами, хоча ще чимало сліз проллється людьми на шляху до миру, та все ж таки народ-переможець, як вважає автор, має багато сил для того, щоб відродитися. Мотив воскресіння, який також пов'язаний із образом яйця, потужно звучить у фіналі, де повернення Іванова означає початок воскресіння світу.

Отже, оповідання “Возвращение” є підсумковим не тільки для творів воєнної тематики у творчості Платонова. У цьому творі набувають логічного завершення провідні мотиви всієї спадщини Платонова: мандрів, дитинства, життя і смерті, воскресіння та ін. Сфокусовані на долі окремої сім'ї, вони висвітлюють проблеми всього суспільства й сприяють утвердженню гуманістичних ідей.

У прозі А. Платонова 1930-1940-х рр. еволюціонують мотиви, що розроблялися в попередніх творах, з'являються й нові мотиви. Мотиви цього періоду творчості митця досить різноманітні, багатопланові й поліфункціональні.

У цей час письменник більше звертається до проблем буття, досліджує сутність людини й людського існування. Звідси й модальність мотивів, серед яких важливе місце посідають екзистенціальні мотиви – мотив душі, що шукає щастя, мотив морального перетворення людини й світу, мотив духовних мандрів та ін. Мотиви, спрямовані на розкриття внутрішнього стану особистості, вносять ліричний струмінь у прозу Платонова. Твори стають психологічно насиченішими, головна увага автора переміщується на процеси, що відбуваються в душі людини (“Джан”, “Река Потудань”, “Фро” та ін.). При цьому не послабляється й потужний філософський струмінь. Через екзистенціальні стани людини митець осмислює загальний стан світу.

Увага до питань буття зумовила значущість міфологічних мотивів у творчості письменника, оскільки міф для нього завжди був засобом пізнання світу й ставлення людини до нього. Крізь призму міфу про Мойсея та Прометея по-новому осмислюється Платоновим життя героя-сучасника й можливості виходу народу до кращої долі (“Джан”). Міфологічна історія Одиссея обумовила цілу низку мотивів в оповіданні “Возвращение”. Платонов створив у цьому оповіданні своєрідну “одиссею” повоєнного

покоління, показавши важкий шлях людини до миру, любові, духовних цінностей, власного єства. Міфологічні мотиви вміщені автором у цілком реальний контекст, але вони й надають реальним образам та ситуаціям символічного, загальнолюдського значення.

У цей період творчої еволюції митця зростає значення біблійних мотивів, серед яких найпродуктивнішими є мотив повернення блудного сина, мотив пошуку хліба (передусім духовного хліба), мотив нового творення світу, мотив троянди, мотив воскресіння (“Девушка Роза”, “Третий сын”, “Возвращение” та ін.). Біблійні образи та мотиви органічно входять у художній світ Платонова, через них автор утверджує думку про повернення гуманістичного змісту всьому світові.

Як і в попередніх творах, Платонов активно розробляє фольклорні мотиви, що дедалі більше символізуються. Вони не тільки динамізують сюжет й слугують розкриттю художніх образів, а сконцентровують у собі головні ідеї твору, стають важливими концептами авторського мислення. Це стосується таких мотивів, як мотиви вогню, води (ріки), богатирства, материнства тощо.

Людина й світ зображуються письменником неоднозначно, в різних ракурсах. Таке об’ємне й багатогранне зображення дозволяють митцеві здійснити парні мотиви: штучне – справжнє, чуже – своє, вогонь – вода тощо. Перехід мотивів, їх взаємонакладання, різноманітні модифікації стають важливим засобом створення художньої картини людського світу.

Тема війни з фашизмом знайшла відбиток у багатьох творах Платонова й виявилася в антиномії мотивів, пов’язаних із категоріями життя й смерті. Велика битва, що відбувалася у світі, осмислюється митцем у мотивних структурах, в яких категорія живої душі стає визначальною. Збереження живої душі дозволяє “одухотвореним людям” перемагати “неодушевленого врага” (“Одухотворенные люди”, “Неодушевленный враг”, “Житель родного города”, “Девушка Роза” та ін.). Ідею перемоги над смертю у воєнних творах митця втілюють мотиви майстерності, служіння, матері та ін. У 1930-1940-х рр. тема згубності тоталітаризму в широкому значенні (не тільки фашизму, а взагалі системи

насильства) конкретизується у мотивах пам'ятника, “мусорного ветра”, духовного спотворення людини (перетворення людини на тварину) та ін.

Проза Платонова зрілого періоду пройнята реальним трагізмом, тому зберігається значення таких мотивів, як відчуження, сирітства, загальної туги та ін. Та попри все герої Платонова не втрачають духовних якостей, вони шукають втрачений смисл життя, здійснюють величний подвиг духу задля інших. Тому мотиви жертвності, повернення й воскресіння стають рятівними й протиставляються письменником тим мотивам, які втілюють драматизм людського існування. Важливим у цьому плані є оповідання “Возвращение”, де знаходять логічне завершення улюблені мотиви Платонова (дорога, потяг, свій-чужий, вогонь та ін.), сфокусовані на центральній ідеї твору – нове відродження світу через духовне возз'єднання людей.

У зрілій творчості Платонова еволюціонує мотив дитинства. Якщо в попередніх творах письменника діти мучились й помирили, а світ ще не був підготовлений для дітей (“Котлован”), то, наприклад, в “Реке Потудань” герої із надією очікують дітей, і хоча діти ще не з'явилися, стосунки між людьми стають теплішими, сердечнішими. А в оповіданні “Возвращение” діти не тільки вижили й зрозуміли найважливішу справу – “дело жизни”, але завдяки їм і дорослі повертаються до істинного життя. Отже, мотив дитинства, поєднуючись з мотивами справжнє – штучне, життя – смерть, забуття – духовне воскресіння, набуває важливого гуманістичного змісту у творчості письменника.

## ПІСЛЯМОВА

Поняття “мотив” – одне із актуальних питань сучасного літературознавства. Його розуміють по-різному у вітчизняній та зарубіжній науці. Великий внесок у теоретичну розробку даної категорії зробили О.Веселовський, Б.Томашевський, Б.Путілов, І.Силантьєв та ін. Враховуючи здобутки літературознавства, ми визначаємо мотив у літературі як формально-змістову одиницю, що є складником фабули і рушієм сюжету, засобом розкриття художнього образу і втілення ідейно-естетичного задуму митця. У семантичному плані мотив є реалізацією теми твору, її важливим складником. А з формального боку, він матеріалізує, конкретизує тему, втілюючись у різноманітних компонентах художнього твору. Мотив виконує конструктивну, динамічну, імагогічну, жанротвірну та стильову функції. Він є рушієм сюжету твору, впливає на характеристику образу, сприяє створенню художнього світу загалом. У мотиві виявляється діалектика форми та змісту, загального та індивідуального. На нашу думку, різні типи мотивів можна виокремлювати й досліджувати за різними параметрами: семантикою, походженням, засобами втілення, традицією, ступенем повторюваності, зв'язками із літературними напрямками, течіями та ін. У кожного письменника свій спектр мотивів, що дозволяє визначити доміанти творчості, своєрідність світобачення, еволюцію художнього методу, традиції та новаторство митця.

Характерною особливістю художнього світу Андрія Платонова є розгалужена мотивна організація. Особливе мотивне мислення притаманне митцеві на всіх етапах його творчого шляху. У прозі письменника знаходимо складну систему мотивів, які виникають у його ранніх творах, розвиваються у наступних, повторюються, поєднуються, розкладаються на дрібніші, накладаються один на один, трансформуються. Мотиви охоплюють всі рівні художніх творів Платонова (фабульно-сюжетний, композиційний, образний, стильовий та ін.) й дозволяють розглядати платоновський текст різнобічно. Проза письменника наскрізь просякнута мотивами, пов'язаними з

міфологічними, фольклорними, філософськими, літературними джерелами, а також із особливостями світобачення самого митця.

Дослідники неодноразово відзначали концептуальність художнього мислення Платонова (Л.Шубін, С.Семенова, Н.Малигіна та ін.). Справді, у прозі письменника знайшла відбиток його оригінальна концепція світу та людини, а мотиви виконують роль концептів у художній спадщині митця. Такі мотиви, як мотив пошуку смислу “общего и отдельного существования”, “души”, “жизни”, “воскресения из мертвых” та ін., стали ключовими концептами платоновської філософії й важливими складовими картини світу, створеної у прозі митця.

Розвиток мотивів у творчості письменника засвідчує еволюцію його поглядів та художнього методу. Для ранньої прози Платонова були характерні мотиви надлюдини, любові до дальнього (“Маркун”, “Потомки солнца”, “Эфирный тракт”). Герої ранніх творів – перетворювачі всесвіту, будівники нового суспільства, в якому автор головну роль відводив інтелекту й силі духу особистості. Космічні мотиви, що дозволяють говорити про “прометеїзм” концепції молодого Платонова, стають змістовим і формальним стрижнем ранніх оповідань та повістей, визначають в них потужний утопічний струмінь. Захоплення ідеями Ф.Ніцше, З.Фрейда, В.Соловйова, М.Федорова та інших мислителів позначилося на мотивах ранньої творчості Платонова й сприяло формуванню його художнього світобачення, де провідною стає ідея перетворення, втілена у відповідних мотивах.

Однак уже з середини 1920-х рр. концепція героя у творчості письменника змінюється. Його персонажі полишають фантастичні проекти перетворення всесвіту й замислюються над земними проблемами, прагнучи знайти своє місце в соціумі (“Сокровенный человек” та ін.). Відповідно змінюються й мотиви, які дедалі більше співвідносяться письменником із розвитком соціально-історичних процесів. У платоновських мотивах 1920-1930-х рр. ми знаходимо відгомін подій, пов’язаних із революцією, соціальними експериментами, формуванням тоталітарної

системи в радянському суспільстві. Проте Платонов осмислював конкретні події в умовно-символічному, філософському плані, тому мотиви, що пов'язані з реаліями того часу і є своєрідним літописом трагедії народу, водночас дозволяють авторові говорити про глобальні проблеми свободи й насильства, життя й смерті, сутності людського існування. Так, мотив міста (“Город Градов”, “Усомнившийся Макар”) стає не тільки реалізацією актуальної в ті часи теми бюрократизму, а й набуває широкого, узагальненого значення – символу тотального насильства, що духовно спотворює людину. Мотив будівництва (“Усомнившийся Макар”, “Котлован” та ін.) пов'язаний з викриттям вад соціалістичного будівництва, а також із осмисленням моральних засад побудови нового суспільства. Починаючи з 1920-х рр., мотив надлюдини у творчості Платонова поступається традиційному мотиву російської класики – мотиву “маленької людини”, крізь душу й долю якої письменник оцінює тогочасні перетворення. Важливим є і мотив майстерності та пов'язаний із ним образ героя-майстра, що втілюють платоновський ідеал, який полягає у поєднанні творчих можливостей та духовних якостей людини, у необхідності реалізації особистості в світі.

Одним із найпоширеніших мотивів у творчості Платонова є мотив мандрів, витoki якого знаходимо і у фольклорі, і в літературі. Мандрівка стає сюжетно-композиційною основою багатьох творів митця (“Сокровенный человек”, “Усомнившийся Макар”, “Чевенгур”, “Котлован” та ін.). Мандрівник-правдошукач – улюблений герой Платонова. Проте мандри героя мають не тільки географічний, а й прихований, глибинний план. Це мандри духу, що визначають численні екзистенціальні мотиви, пов'язані з осмисленням духовного стану людини в нову епоху та її ставлення до світу (мотиви сумніву, томління, туги, відчуження, самотності та ін.). Мандри героїв мають і важливий соціально-історичний аспект, оскільки Платонов немов випробовує з допомогою прийому подорожі різні моделі суспільства, при тому у творах нерідко поєднуються реальність і художній прогноз.

Особливо яскраво це втілено в трилогії “Чевенгур”, “Котлован”, “Ювенильное море”, де мотиви, пов’язані з розкриттям абсурдної суспільної системи та моделюванням нових стосунків, визначають синтез елементів утопії та антиутопії. Крім того, мандри героїв Платонова набувають важливого філософського змісту. Це мандри до витоків буття, втраченої істини, глибинних засад існування. Мотив мандрів розщеплюється на інші мотиви (дороги, потяга, судна та ін.), які набувають різного значення в різні періоди творчості митця. Із мандрами героїв пов’язаний мотив спасіння, оскільки рух, згідно з концепцією Платонова, – це розвиток і життя, а зупинка – занепад і смерть.

У художньому часо-просторі письменника органічно поєднані дійсне та уявне, історичне та міфічне, свідоме та несвідоме, реальне та оніричне. У зв’язку з цим мотиви набувають різного забарвлення й функціональності, але всі вони сфокусовані на головній проблемі платоновської творчості – людина у широкому контексті буття. Особистість у Платонова постійно випробовується на духовну міць, приймає на себе важкий тягар історичних і ширше – світових проблем. У зв’язку з цим можна стверджувати, що мотивна організація творчості Платонова дає можливість письменникові розкрити складність духовного світу людини початку ХХ століття та її стосунків із природою, суспільством, історією, культурою, собою. Перехід від побутового до буттєвого, що є визначальною ознакою стилю митця, забезпечується здебільшого саме системою мотивів.

Важливу роль у художньому світі Платонова відіграє міф, який є у письменника особливим засобом пізнання дійсності та людини. Міфологічні мотиви значно розширюють хронотоп платоновських творів, роблячи їх актуальними за будь-яких часів. Мотиви “Одіссеї”, що проєктуються на післявоєнну дійсність, дозволяють авторові порушувати важливі проблеми повернення до духовних джерел, морального відродження особистості, відновлення порушених зв’язків (“Возвращение”). Міф про Вавилонську вежу визначає мотив будівництва “общепролетарского дома” й мотив духовного роз’єднання (“Котлован”).



Апокаліптичними мотивами просякнuto чимало творів Платонова, в яких зображується загибель людини й народу (“Чевенгур”, “Котлован”, “Ювенильное море”, “Мусорный ветер” та ін.). Отже, міфологічні мотиви дають можливість письменникові дійти до причин трагедії, але водночас міф втілює і надію, віру в майбутнє відновлення цінностей (особливо це стосується таких біблійних мотивів, як повернення блудного сина, жертвності, троянди, матері та ін.).

В осмисленні стану людини та світу Платонов звертається до глибин народної свідомості. У зв’язку з цим особливе значення в його творчості мають фольклорні мотиви, вага яких збільшується з часом. Якщо у творах 1920-х рр. вони були одиничними, то у творах 1930-1940-х рр. – стильовими константами. У прозі Платонова розробляються фольклорні мотиви, що походять з казок, билин, пісень та інших народних творів (подорож за далеким ідеалом, третій син, богатирство, випробування героя, зустріч зі смертю, пошук живої води та ін.). Поєднуючись з іншими, фольклорні мотиви сприяють створенню глибоко національних образів у творчості Платонова, розкриттю актуальних процесів, у яких народу й народним оцінкам автор надає найпершу увагу. Фольклорні мотиви визначають моральні координати колізій, змальованих письменником.

Світ у зображенні Платонова постає багатоплановим і неоднозначним, чому сприяють мотиви, багато з яких є парними. У творчості Платонова паралельно співіснують мотиви “верху” і “низу”, але поміж ними немає нездоланного протиріччя. Платонов сприймав світ цілісно, у всій його суперечливості й сукупності різних начал, тому мотиви “верху” й “низу” можуть переходити один в один або поєднуватись. Парними мотивами у творчості Платонова є також мотиви: дитинство – старість, батьківство – сирітство, штучне – справжнє, вода – вогонь, життя – смерть, “одухотворенный человек” – “неодушевленный враг” та ін.

Форми вираження мотивів у творчості Платонова досить різноманітні. У ролі мотиву може виступати будь-

який компонент художнього твору. Найчастіше – це образ, що нерідко стає символічним (наприклад, мандрівник, майстер, каліка, дитина, старий, потяг, судно, ріка, будинок та ін.); пейзаж (опис природних явищ, рослин та ін.); характерні слова, словосполучення, фрази (наприклад, “тоска”, “бесцельный мученик”, “печаль разочарования” та ін.); кольори (сірий, чорний, жовтий та ін.); музика і взагалі звуки (“марш великого похода”, “апассионата”, дзвін та ін.); художня деталь (домовина, сухий листок та ін.); рух, дія (рух у відкритому просторі чи колом, у замкненому просторі та ін.); промовисте ім’я персонажа (Настя, Макар, Воцев, Іванов, Любовь та ін.) тощо.

Мотивна організація впливає на жанровий зміст творів Платонова. Мотиви надлюдини, перетворення всесвіту визначають фантастичний характер ранніх оповідань і повістей письменника (“Маркун”, “Потомки сонця”, “Эфирный тракт” та ін.). Мотиви міста, машинерії, тотальної заорганізованості, “маленької людини” обумовлюють сатиричний, викривальний пафос багатьох творів (“Город Градов”, “Усомнившийся Макар” та ін.). У розробці цих мотивів Платонов спирається на досвід російської класики (М.Гоголя, М.Салтикова-Щедріна та ін.), активно використовуючи багатий арсенал засобів комічного (гротеск, іронію, сарказм тощо).

Платонов зробив внесок у розвиток жанру роману ХХ століття, оновивши роман за рахунок розгалуження системи мотивів. Це стосується передусім роману “Чевенгур”, який являє собою складне й неоднорідне утворення з погляду жанру. У ньому простежується тенденція до монументалізації, яка наближує роман до епопеї (історичної і суб’єктивної). За рахунок уведення численних екзистенціальних та філософських мотивів збільшується ідейно-естетичне навантаження “проблемного героя” (термін Д. Лукача), його роль в духовному осягненні абсурдного, “чужого” світу, який герой у невпинному пошуку істини прагне зробити “своїм”. Композиція роману “Чевенгур” – особливий сплав різноманітних мотивів. Внутрішня форма роману Платонова визначається мандрівкою духу індивіда, його рухом до самозаглиблення й

проникнення у дійсність, позбавлену сенсу. Синтетизм (поєднання свідомого й несвідомого, міфологічного та реального, історичного й утопічного тощо) – характерна особливість роману Платонова, яка ставить його в ряд здобутків видатних романістів епохи. Відомо, що роман XIX століття був здебільшого “романом героя”, а роман XX століття став “романом автора”, де роль індивідуально-авторського начала, деміургічної позиції автора збільшується (М. Бахтін, Д. Затонський, В. Халізев та ін.). Платонову ж вдалося поєднати риси “роману героя” і “роману автора”: автор у його романі шукає істину разом з персонажами, і права на остаточне знання не має ніхто, адже процес має продовжитися в читацькій свідомості. Така поліцентричність, багатосаровість й відкритість роману теж багато в чому визначається оригінальною мотивною системою. Для роману “Чевенгур” характерні розімкнені динамічні форми часу й простору, ідеологічна, моральна й творча активність героїв, авторські передбачення-переосмислення світу. Усі ці жанрові ознаки платоновського роману обумовлені мотивами, що розробляються у творі.

Романне мислення виявляється й в інших творах Платонова, зокрема у повістях “Котлован”, “Джан”, “Ювенильное море”, і навіть деяких оповіданнях (недаремно дослідники називають “маленькими романами” оповідання “Река Потудань”, “Возвращение” та ін.). Ознаками романізації можна вважати тяжіння письменника до показу людської долі в глобальному історичному, соціальному та філософському масштабі, показ різних аспектів дійсності, відтворення духовної еволюції людини, зображення особистості у різновекторних зв’язках зі світом, природою, іншими людьми, собою. Епічні жанри у XX столітті збагатилися за рахунок таких продуктивних форм, як “одісея”, “потік свідомості”, “притча”, “хроніка”, “меніппея” та ін., окремі елементи яких виявилися у різних творах Платонова. Взагалі, для прози Платонова не характерний принцип “чистоти” жанру, твори митця являють собою складні в жанровому плані утворення, які можуть прочитуватися в різних планах, зумовлені передусім розгалуженою системою мотивів. Оскільки мотиви у

Платонова завжди багатовимірні, різнопланові, то й прозу Платонова можна кваліфікувати по-різному. Більшості творів Платонова притаманна багатошаровість змісту з перевагою потужного філософсько-психологічного струменю.

Комплекс усталених мотивів зумовлює циклізацію деяких творів Платонова: наприклад, “Чевенгур”, “Котлован”, “Ювенильное море” утворюють трилогію про будівництво нового суспільства; “Реку Потудань” і “Возвращение” можна розглядати як діалогію про повернення людини до моральних цінностей та духовної єдності; “Одухотворенные люди”, “Неодушевленный враг”, “Житель родного города”, “Девушка Роза” та ін. становлять цикл творів про війну, що художньо розгортається не тільки у світі, а й у душі героя та ін.

Отже, для прози Платонова характерні певні мотиви, вони визначають самобутність авторського стилю, стають стильовими константами й домінантами творів. Разом з тим у стилі Платонова через мотиви виявляються риси деяких загальних стилів, наприклад, імпресіоністичного стилю (численні колористичні та звукові мотиви, мотиви-відчуття, мотиви-враження), експресіоністичного стилю (оніричні мотиви, мотиви жахів, відчуження, занепаду життя, духовного томління, хворобливості та ін.), футуристичного стилю (мотиви машини, будівництва, міста), неоромантичного стилю (мотиви надлюдини, перетворення світу, злиття з космосом), натуралістичного стилю (мотив каліцтва, розкопаної могили, смерті та ін.) тощо. У творчості Платонова розвиваються традиції російської класики і водночас використовуються новітні засоби модернізму, що знайшло втілення у мотивній організації його прози.

## БІБЛІОГРАФІЯ

1. Авербах Л. О целостных масштабах и частных Макарах (1929) // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. – М.: Современный писатель, 1994. – С.256-267.
2. Аннинский Л.А. Восток и Запад в творчестве Андрея Платонова // Простор. – Алма-Ата, 1968. – № 1. – С.89–97.
3. Антонова Е. „Безвестное и тайное премудрості...”: (Догматическое сознание в творчестве А.Платонова) // „Страна философов” Андрея Платонова: Проблемы творчества: По материалам второй Международной научной конференции, посвященной 95-летию со дня рождения А.П.Платонова, 17-19 октября 1994 г. / Н.В.Корниенко (ред.-сост.); РАН, Ин-т мировой лит.им.А.М.Горького. – М.: Наследие, 1995. – Вып.2. – С.39-53.
4. Антофійчук В.І. Євангельські образи в українській літературі ХХ ст. – Чернівці: Рута, 2000. – 335с.
5. Антофійчук В.І. Нямцу А.Є. Євангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ-ХХст. – Чернівці: Рута 1996. – 208 с.
6. Антофійчук В.І., Нямцу А.С. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. – Чернівці: Рута, 1997. – 200с.
7. Бауер В., Дюмоц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М.: КРОН-ПРЕСС. – 1995. – 512с.
8. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож.лит., 1975. – 500с.
9. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худож.лит., 1990. – 541с.
10. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
11. Баршт К.А. Поэтика прозы Андрея Платонова. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000.
12. Белая Г. История литературы в контексте современной русской теоретической мысли // Вопросы литературы. – 1996. – №3. – С.3-17.
13. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 526с.
14. Библейская энциклопедия. – М.: Терра, 1991. – 902с.
15. Богданович Т. Проблема героя в творчестве А.Платонова в свете его социально-философских и эстетических исканий 20-х годов: Автореф.дис. ... канд.филол.наук. – М.: Изд-во Моск.ун-та, 1979. – 24с.
16. Бодин П.-А. Загробное царство и Вавилонская башня. О повести Платонова „Котлован” // Класицизм и модернизм. – Tartu, 1994. – С.168-183.
17. Большая Советская Энциклопедия: В 30 т. / Гл.ред.А.М.Прохоров. – М.: Сов.Энц., 1976. – Т.23. – 386с.
18. Боровой Л.Я. “Ради радости” (Андрей Платонов) // Боровой Л.Я. Язык писателя. А.Фадеев, Вс.Иванов, М.Пришвин, Андрей Платонов. – М., 1966. – С.178-218.
19. Бороздина П.А. Повесть А.Платонова „Джан” // Творчество А.Платонова: Статьи и сообщения. – Воронеж, 1970. – С.104-106.
20. Бочаров С.Г. “Вещество существования” // Андрей Платонов: Мир творчества. – М.: Советский писатель, 1994. – С.10-46.
21. Бэкон Ф. Сочинения: В 2-х т. – М.: Мысль, 1972. – Т.2. – 590с.
22. Васильев В. Платонов – наш современник // Платонов А. Живя главной жизнью.– М.: Правда, 1989. – С.417-434.
23. Васильев В.В. Андрей Платонов: Очерк жизни и творчества. – М.: Современник, 1990. – 287с.

24. Васильева М.О. Философия существования А.Платонова // Вестник Московского университета. Сер.7. Философия. – 1992. – №4. – С.13-20.
25. Вахнина О. Утопический мотив „города-сада” в контексте творчества А.Платонова // Язык. Культура. Взаимопонимание. Материалы Международной конференции. – Львов: ЛГУ, 1997. – С.475-480.
26. Верин В. „Я же работал совсем с другими чувствами...” // Литературная газета. – 1988. – 27 апреля. – С.4.
27. Верин В. Контекст или версия? // Советская культура . – 1988. – 10 сентября. – С.7.
28. Вернадский В.И. Начало и вечность жизни. – М.: Наука, 1989. – 271с.
29. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Высш.шк., 1989. – 406с.
30. Вознесенская М.М., Дмитровская М.А. О соотношении ratio и чувства в мышлении героев А.Платонова // Логический анализ языка: Ментальные действия. – М.: Наука, 1993. – С.140-146.
31. Вознесенская М.М. Семантические преобразования в прозе А.Платонова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / РАН. Ин-т рус.яз. – М., 1995. – 15с.
32. Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь, 2002. – 664с.
33. Вьюгин В.Ю. “Чевенгур” Андрея Платонова (к творческой истории романа): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. – СПб., 1992. – 21с.
34. Вьюгин В.Ю. О повести А.Платонова “Строители страны”. К реконструкции произведения // Из творческого наследия русских писателей XX века. М.Шолохов. А.Платонов. Л.Леонов. – СПб., 1995. – С.309-341.
35. Галич О.А. та інші. Теорія літератури: Підручник / О.А.Галич, В.Н. Назарець, Є.М.Васильєв; За ред.О.А.Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488с.
36. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. – М.: Наука, 1994. – 303с.
37. Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. – Paris: YMKA-PRESS, 1982. – 404с.
38. Гиршман М. Изучение диалектики общего и индивидуального в стиле // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 3-19.
39. Гиршман М. Литературное произведение: теория и практика анализа. – М.: МГУ, 1991. – 160с.
40. Горький М – А.П.Платонову: Переписка // Литературное наследство. Т.70. Горький и советские писатели: неизданная переписка. –М.: Наука, 1963. – С.313-315.
41. Гумилевский Л. Судьба и жизнь // А.Платонов: Воспоминания современников: Материалы к биографии. – М.: Современный писатель, 1994. – С.52-73.
42. Гурвич А. Андрей Платонов // Воспоминания современников. Материалы к биографии. – М.: Современный писатель, 1994. – С.358-413.
43. Гурвич А. Андрей Платонов // Красная Новь. – 1937. – № 10. – С.195-233.
44. Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и „Чевенгур” А.Платонова // Утопия и утопическое мышление. – М.: Прогресс, 1991. – С.252-276.
45. Дмитровская М.А. “Переживание жизни”: О некоторых особенностях языка А.Платонова // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. – М., 1990. – С.107–115.
46. Дмитровская М.А. Пространственные оппозиции в романе А.Платонова “Чевенгур” и их экзистенциальная значимость // Прагматика. Семантика. Грамматика. Материалы конф. науч. сотрудников и аспирантов / РАН. Ин-т языкознания. – М., 1993. – С.47-50.

47. Дмитровская М.А. Семантика пространственной границы у А.Платонова // Вестник литературоведения и языкознания. Вып.13. – Воронеж, 1999. – С.118-137.
48. Дырдин А.А. Потаенный мыслитель: Творческое сознание А.Платонова в свете русской духовности и культуры. – Ульяновск: Ул. ГТУ, 2000. – 171с.
49. Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А. и др. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Сб.статей. – Рига, 1978. – С.11-21.
50. Жолковский А. “Фро”: Пять прочтений // Вопросы литературы. – 1989. – № 12. – С.23–49.
51. Залыгин С. Сказки реалиста и реализм сказочника (Очерк творчества Андрея Платонова) // Залыгин С.П. Литературные заботы. – М.: Художлит., 1979. – С.143-185.
52. Заманская В. Экзистенциальное сознание и пути его стилизового воплощения в русской и западноевропейской литературе первой трети XX века // XX век. Литература. Стил. Вып.3. – Екатеринбург, 1998. – С.26-40.
53. Замятин Д.Н. Империя пространства. Географические образы в Романе А.Платонова „Чевенгур” // Вопросы философии. – 1999. – №10. – С.82-89.
54. Знание–сила. – 1999. – № 9–10. – С. 24
55. Золотоносов М. Усомнившийся Платонов („Чевенгур”, „Котлован”) // Нева. – 1990. – №4. – С.129-132.
56. Иванова Н. Третье рождение // Дружба народов. – 1988. – №4. – С.157-160.
57. Казарина Т.В. Универсально-космическое и личное в романе А.Платонова “Чевенгур” // Воронежский край и зарубежье. А.Платонов, И.Бунин, Е.Замятин, О.Мандельштам и другие в культуре XX века. – Воронеж: МИПИ „Логос”, 1992. – С. 35–39.
58. Карасев Л. Движение по склону: (пустота и вещество в мире А.Платонова) // Вопросы философии. – 1995. – №8. – С.123-143.
59. Карасев Л. Не смешно!: Смех и стыд у А.Платонова // Зарубіжна література. – 2001. – №15. – С.7-8.
60. Карасев Л.В. Вверх и вниз: Достоевский и Платонов // Вопросы философии. – 2000. – №6. – С.34-47.
61. Карасев Л.В. Знаки покинутого детства (“постоянное” у Платонова) // Вопросы философии. – 1990. – № 2. – С.26-43.
62. Кеба А. „Русская душа” в творчестве А.Платонова // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2000. – №6. – С.51-56.
63. Кеба А. Герои А.Платонова в поисках истины // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2000. – №2. – С.42-45.
64. Кеба А.В. „Котлован” Андрея Платонова: средства создания образа персонажа в контексте поэтики модернизма // Русский язык и литература в учебных заведениях. – 2001. – №5. – С.25-29.
65. Кеба А.В. Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические святы. – Каменец-Подольский: Абетка-НОВА, 2001. – 320 с.
66. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: REFL book, 1994. – 608с.
67. Кизименко Н. Тоска тщетности // Подъем. – 1988. – №5. – С.132.
68. Киселев А. Одухотворение мира: Н. Федоров и А.Платонов // “Страна философов” Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М.: Современный писатель, 1994. – Вып. 1. – С.237–248.
69. Киселев А.А. О своеобразии образов персонажей в произведениях М.Пришвина и А.Платонова // Типологическая общность и индивидуальное своеобразие писателя. – М., 1984. – С.87-103.

70. Коваленко В.А. Творчество как ценность в мире А.Платонова // Вопросы философии. – 1999. – №10. – С.90-98.
71. Коваленко В.А. Трудная дорога свободы: О романе А.Платонова „Чевенгур” // Философские науки. – 1990. – №8. – С.107-113.
72. Коваль А.П. Спочатку було Слово: Крилаті вислови біблійного походження в українській мові. – К.: Либідь, 2001. – 234с.
73. Колотаев В.А. Мифологическое сознание и его пространственно-временное выражение в творчестве А.Платонова: Автореф.дис. ... канд.филол.наук. – М., 1993. – 17с.
74. Корабельников Г. Новое поколение // На литературном посту. – 1928. – №7. – С.29.
75. Корниенко Н.В. “...На краю собственного безмолвия” (Комментарий к публикации романа А. Платонова “Счастливая Москва”) // Новый мир. – 1991. – № 9. – С.58–74.
76. Корниенко Н.В. “Заметки” Андрея Платонова (Комментарий к истории невышедших книг А.Платонова 1939 года) // Русская литература. – 1990. – № 3. – С.179-192.
77. Корниенко Н.В. История текста и биография А.П.Платонова (1926–1946) // Здесь и теперь. – М., 1993. – № 1. – С.1-320.
78. Корниенко Н.В. Творческая биография и текстология А.П.Платонова (В художественной лаборатории писателя): Автореф. дис.... д-ра филол. наук. / Институт мировой литературы РАН. – М., 1992. – 38с.
79. Корниенко Н.В. Философские искания и особенности художественного метода Андрея Платонова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ленингр.гос.пед.ин-т им.А.И.Герцена. – Л., 1979. – 19с.
80. Корниенко О.А. Модификации мифологических мотивов в „Народных рассказах” Л.Н.Толстого и „Котловане” А.Платонова (к постановке проблемы мифологических основ поэтики писателей) // Русская литература. Исследования: Сб.научн.трудов. – Вып.V. – К.: Изд.-полигр.ц. „Киев.ун-т”, 2004. – С.148-157.
81. Кравченко С.И. Художній світ Андрія Платонова: сатиричний аспект творчості прозаїка: Автореф. дис. ... канд.филол.наук / НАН України, Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка. – К., 1998. – 16 с.
82. Краткий словарь литературоведческих терминов / Под ред.Л.И.Тимофеева. – М., 1955. – 179 с.
83. Кузьменко О.А. А.Платонов: призвание и судьба: очерк творчества. – К.: Лыбидь, 1991. – 232с.
84. Лангерак Т. А.Платонов в 1926 г. // А.П.Платонов: Мир творчества. – М.: Современный писатель, 1994. – С.193-211.
85. Лангерак Т. А.Платонов в Воронеже // Russian literature. – Amsterdam, 1988. – Vol. 23. – № 4. – P.437–468.
86. Лангерак Т. А.Платонов в переломном периоде творчества (Заметки об “Антисексусе”) // Russian literature. – Amsterdam, 1981. – Vol. 9. – № 3. P.303-322.
87. Лангерак Т. Андрей Платонов во второй половине 20-х гг.: (опыт творческой биографии). Ч.1. // Russian literature. – 1987. – Vol. 21. – № 2. – P.157–175.
88. Лангерак Т. Литературная карьера А.Платонова // Slavika Hierosolymitana. Jerusalem. – 1984. – Vol. 8. – P.1-33.
89. Ландау Е. Станный и обыкновенный человеческий взгляд // Новый мир. – 1965. – №6. – С.254-261.



90. Ландор М. Незримый характер (о советской новелле на западе) // Вопросы литературы. – 1990. – №7. – С.3-33.
91. Левин Ю.И. От синтаксиса к смыслу и далее (“Котлован” Андрея Платонова) // Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С.392-419.
92. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636с.
93. Лесин В.Н. Літературознавчі терміни. Довідник для учнів. – К.: Радянська школа, 1985. – 250с.
94. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК Интервал, 2001. – 1600с.
95. Литературная энциклопедия. – М.: ОГИЗ, 1934. – Т.8.
96. Литературный энциклопедический словарь / Под общей редакцией В.М.Жожевникова и П.А.Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752с.
97. Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. – Л., 1984. – 360с.
98. Ливингстон А. Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 2. – СПб.: Наука, 2000. – 319с.
99. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія”, 1997. – 752с.
100. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Изд-во Моск.ун-та, 1982. – 247с.
101. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
102. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525с.
103. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1987. – С.10-21.
104. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384с.
105. Майзель М. Ошибки мастера // Звезда. – 1930. – №4. – С.195-202.
106. Малыгина Н. Идеино-эстетические искания А.Платонова 20-х годов: („Рассказ о многих интересных вещах”) // Русская литература. – 1977. – №4. – С.158-165.
107. Малыгина Н.М. Художественный мир Андрея Платонова в контексте литературного процесса 1920-1930-х годов: Автореф.дис. ... доктора филол.наук / Моск.пед.ун-т. – М., 1992. – 38с.
108. Малыгина Н.М. Модель сюжета в прозе А.Платонова // “Страна философов” Андрея Платонова: Проблемы творчества: По материалам второй Международной научной конференции, посвященной 95-летию со дня рождения А.П.Платонова, 17-19 окт.1994 г. / Ред.-сост.Н.В.Корниенко. Вып. 2. – М.: Наследие, 1995. – С.274-286.
109. Малыгина Н.М. Образы-символы в творчестве Андрея Платонова // „Страна философов” Андрея Платонова: Пробл. творчества... – М.: Наследие, 1994. – С.162-184.
110. Малыгина Н.М. Эстетика Андрея Платонова. – Иркутск: Изд-во Иркут.ун-та, 1985. – 143с.
111. Малыгина Н.М. Эстетические взгляды Андрея Платонова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. / Томск.гос.ун-т им.В.В.Куйбышева. – Томск, 1982. – 23с.
112. „Меня убьет прямое попадание по башке”: Материалы к творч.биографии Андрея Платонова. 1927-1932 годы / Публ.Н.А.Платоновой; Подгот.текста и очерк тв-ва Н.В.Корниенко // Новый мир. – 1993. – №4. – С.89-121.

113. Мароши В.В. Роль мифологических оппозиций в мотивной структуре прозы А.Платонова // Эстетический дискурс. – Новосибирск, 1991. – С.144-152.
114. Мессер Р. Попутчики второго призыва // Звезда. –1930. – №4. – С.203-211.
115. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407с.
116. Митина О.А. Миф и символ в жанровой структуре антиутопии А.Платонова „Котлован” // Размышления о жанре: Межвузовский сборник научных трудов / Моск.пед.ун-т. – М., 1992. – С.56-66.
117. Михеев М. В мир А.Платонова – через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки. – М., 1999. – 324с.
118. Михеев М.О. Мифология вместо причинности у Андрея Платонова // Вопросы философии. – 1999. – №10. – С.54-81.
119. Михеев М. Ю. Платоновская душа: к восстановлению смысла так и не доведенной до конца утопии // Филологические науки. – 1999. – №1-2. – С. 83-113.
120. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ-початку ХХ ст. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 3-42.
121. Николенко О.Н. О творчестве А.Платонова и М.Булгакова. – Полтава, 1994. – 209с.
122. Николенко О.Н. Образ „маленького человека” в русской антиутопии ХХ века (повесть А.Платонова „Котлован”) // Русская литература. Исследования: Сб.научн.трудов. Вып.V. – К.: Изд.-полигр.ц. „Киев.ун-т”, 2004. – С.129-142.
123. Николенко О.Н. Особенности сатыры А.Платонова 1920-1930-х г. – Полтава: ПГПИ, 1993. – 26с.
124. Николенко О.Н. От утопии к антиутопии. О творчестве А.Платонова и М.Булгакова. – Полтава. – 1994. – 209с.
125. Николенко О.Н. Художественная роль мира и человека в трилогии А.П.Платонова „Чевенгур”, „Котлован”, „Ювенильное море” – Полтава, 1993. – 30с.
126. Никонова Т. Душа живет истиной // Подъем. – 1988. – №5. – С.129.
127. Ницше Ф. Избранные произведения. Так говорил Заратустра. Т.1. – М.: Изд-во „Сирин”, 1990. – 447с.
128. Ніколенко О.М. Основні мотиви оповідання А.Платонова „Ріка Потудань” // Збірник наукових праць. Вісник Полтавського державного педагогічного університету ім.В.Г.Короленка. Випуск 1 (34). – Полтава, 2004. – С.16-23.
129. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 415с.
130. Нямцу А.Е. Идеи и образы Нового Завета в мировой литературе. Часть I. – Черновцы: Рута, 1999. – 328с.
131. Нямцу А.Е. Основы теории традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 2003. – 80с.
132. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы, 1999. – 176с.
133. Нямцу А.Е., Антофійчук В.І. Проблеми традиції та новаторства у світовій літературі. – Чернівці, 1998. – 208 с.
134. Павловский А.И. Яма: О художественно-философской концепции повести А.Платонова „Котлован” // Русская литература. – 1991. – №1. – С.21-41.
135. Панкова Е.А. А.Платонов по-немецки // Филологические записки. – Воронеж, 1999. – Вып.13. – С.258-260.
136. Пастушенко Ю.Г. Мифологическое содержание романа „Чевенгур” и публицистика Андрея Платонова // Московский вестник. – 1996. – №2. – С.203-214.

137. Пашнев Э. Бутерброд для бюрократа // Подъем. – 1988. – №5. – С.126.
138. Пискунова С. Пискунов В. Сокровенный Платонов: К выходу в свет романа „Чевенгур”, повестей „Котлован”, „Ювенильное море” // Литературное обозрение. – 1989. – №1. – С.17-29.
139. Платонов А. У человеческого сердца: Рассказы / Вступительная статья Е. Краснощековой. – М.: Детская литература, 1981.
140. Платонов А. – писатель и философ: Материалы дискуссии: [Выступления] // Вопросы философии. – 1989. – №3. – С.11-30.
141. Платонов А. „О социалистической трагедии” // Новый мир. – 1991. – №1. – С.145-152.
142. Платонов А. Гидрофикация // Воронежская коммуна. – 1921. – 29 июля.
143. Платонов А. Живя главной жизнью. – М.: Правда, 1989. – 448с.
144. Платонов А. Избранное. – М.: Современник, 1977. – 445с.
145. Платонов А. Мусорный ветер: Повести. Рассказы. Публицистика. (Сост.Е.Шубина) – Таллинн: Ээсти раамат, 1991. – 336с.
146. Платонов А. О первой социалистической трагедии // Русская литература. – 1993. – С.200-206.
147. Платонов А. Собр.соч.: В 3т. – М., 1985. – Т.3.
148. Платонов А. Технический роман / Вступ.ст. В.Шенталинского. – М., 1991. – 44с.
149. Платонов А.А. Чевенгур: Романы и повести. – М.: Советский писатель, 1989. – 654с.
150. Платонов А.П. Возвращение / Предисл.С.Залыгина. Комментарий Н.Корниенко. – М.: Мол.гвардия, 1989. – 204с.
151. Платонов А.П. Государственный житель – М.: Советский писатель, 1988. – 580с.
152. Платонов А.П. Государственный житель: Проза, ранние сочинения, письма / Сост.М.А.Платоновой; Предисл.В.А.Чалмаева. – Мн.: Маст.лыт., 1990. – 702с.
153. Платонов А.П. Избранное: Для учащихся ст.классов сред.шк. / Сост., авт.предисл., коммент.Н.Г.Полтавцева. – М.: Просвещение, 1989. – 368с.
154. Платонов А.П. Избранные произведения. В 2-х томах. Т.1. Рассказы 1921-1934. Повести. – М.: Худож.лит., 1978. – 542 с.
155. Платонов А.П. Котлован: Анализ текста. Основное содержание. Сочинения. – М.: Дрофа, 2001. – 142с.
156. Платонов А.П. Назустріч людям: Повісті; оповідання / Перекл. з рос.Н.Лісовенко; Передм.О.Кузьменка. – К.: Дніпро, 1986. – 407с.
157. Платонов А.П. Повести, рассказы, статьи, из писем / Сост.и подготовка текста М.А.Платоновой. Вступ.статья В.А.Свительского. – Воронеж: Центр.-Черноземное кн. изд-во, 1982. – 453с.
158. Платонов А.П. Размышления читателя. Статьи / Вступ.статья и коммент.Л.Шубина. – М., 1970. – 231 с.
159. Подорога В. Евнух души. Позиция чтения и мир Платонова // Вопросы философии. – 1989. – №3. – С.21-26.
160. Полтавцева Н.Г. Критика мифологического сознания в творчестве А.Платонова. – Ростов н/Д: Изд-во Рост.ун-та, 1977. – 35с.
161. Полтавцева Н.Г. Философская проза А.Платонова. – Ростов н/Д: Изд-во Рост.ун-та, 1981. – 141с.
162. Полтавцева Н.Г. Философско-этическая проблематика прозы А.Платонова: Автореф.дис... канд.филол.наук. – М., 1979. – 16с.
163. Потапенко О.І., Дмитренко М.К., Потапенко Г.І. та ін. Словник символів. –

- К., 1997. – 156 с.
164. Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Слово и миф. – М.: Изд-во „Правда”, 1989. – С.285-378.
  165. Пропп В.Я. Собрание трудов: Морфология „волшебной” сказки; Исторические корни „волшебной” сказки. – М.: Лабиринт, 1998. – 512с.
  166. Проскурина Е.Н. Поэтика мистериальности в повести Андрея Платонова “Котлован”: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Новосибирск, 1999. – 18с.
  167. Путилов Б.Н. Веселовский и проблемы фольклорного мотива // Наследие Олександра Веселовского: Исследования и материалы. – СПб., 1992.
  168. Радищев А.Н. Избранные философские и общественно-политические произведения. – М., 1952. – 673с.
  169. Ристер В. Имя персонажа у А.Платонова // Russian literature. – 1988. – XXIII. – P.133-146.
  170. Ростовцева И. У человеческого сердца // Октябрь. – 1988. – №11. – С.160-165.
  171. Русское народное поэтическое творчество. Учебное пособие для филологических факультетов пед.институтов / Под редакцией проф.Н.И.Кравцова. – М.: Просвещение, 1971. – 384с.
  172. Сабат Г. У лабіринтах утопії й антиутопії. – Дрогобич: Коло, 2002. – 160с.
  173. Сакулин П.Н. Филология и культурология. – М.: Наука, 1990. – С.133-164.
  174. Свительский В. Восполненное слово // Подъем. – 1988. – №5. – С.136.
  175. Свительский В., Сергиенко С. А.С.Пушкин в сознании Андрея Платонова // Подъем. – 1987. – №2. – С.119-128.
  176. Свительский В.А. Конкретное и отвлеченное в мышлении А.Платонова-художника // Творчество А.Платонова. Статьи и сообщения. – Воронеж, 1970. – С.7-26.
  177. Сейфрид Т. Писать против материи: о языке “Котлована” Андрея Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. – М.: Современный писатель, 1994. – С.303-319.
  178. Семенова С. „Идея жизни” у Андрея Платонова // М., 1988. – №3. – С.180-189.
  179. Семенова С. Мытарства идеала. К выходу в свет „Чевенгура” Андрея Платонова // Новый мир. – 1988. – №5. – 218-231.
  180. Семенова С.Г. Николай Федоров: Творчество жизни. – М.: Советский писатель, 1990. – 384с.
  181. Семенова С. Преодоление трагедии: „Вечные вопросы” в литературе. – М.: Советский писатель, 1989. – 440 с.
  182. Семенова С. Философские мотивы романа „Счастливая Москва” // „Страна философов” Андрея Платонова: проблемы творчества. – М.: Наследие, 1995. – Вып.2. – С.54-90
  183. Семенова С.Г. Активно-эволюционная мысль Вернадского // Прометей. – 1988. – №15. – С.233.
  184. Семенова С.Г. Сердечный мыслитель // Вопросы философии. – 1989. – № 3. – С.27.
  185. Сизых О.В. Мотивы русской классики в творчестве А. Платонова: Автореф. дис. ...канд. филол. наук / Моск. пед. ун-т. – М., 1997. – 20 с.
  186. Силантьев И.В. Поэтика мотива. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296с.
  187. Словник символів / За ред.О.І.Потапенка, Н.К.Дмитренка. – К.: Народознавство, 1997. – 154с.
  188. Слухай Н.В. Міфопоетичний словник східних слов’ян. – Сімферополь: Кримське навчально-педагогічне державне видавництво, 1999. – 120с.

189. Соколов А.Н. Теория стиля. – М.: Наука, 1968. –209с.
190. Спиридонова И.А. Христианские и антихристианские тенденции творчества Андрея Платонова 1910–1920-х годов // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Сборник научных трудов. – Петрозаводск, 1994. – С.349.
191. Таран Д. До проблеми позитивного героя в творчості Андрія Платонова // Радянське літературознавство.– 1971. – №10. – С.33-45
192. Таран Д.Я. Рання проза Андрія Платонова // Радянське літературознавство. – 1969. – №9. – С.43-52.
193. Таран Д.Я. Художественный мир Андрея Платонова: Автореф.дис...канд.филол.наук. – К., 1973. – 215 с.
194. Тарлева А.В. Семантика цвета и его интенсивности в рассказах А.Платонова // Вісник Харківського національного університету ім.В.Н.Каразіна. Серія Філологія. Вип.35. – Харків, 2002. – С.105-115.
195. Терехова А.В. Еще раз о загадках А.Платонова // Вісник Харківського національного університету ім.В.Н.Каразіна. Серія Філологія. Вип.35. – Харків. – 2002. – 380с.
196. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник. – К., 1998. – С.165-207.
197. Токарев С.А. Душа // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М.: Изд-во „Советская энциклопедия”, 1980. – Т.1.
198. Толстая-Сегал Е. К вопросу о литературной аллюзии в прозе Андрея Платонова: Предварительные наблюдения // Slavica Hierosolymitana (Jerusalem). – 1981. – V.5-6. – P.366.
199. Толстая-Сегал Е. Литературный материал в прозе Андрея Платонова. – Amsterdam, 1980. – P.193-205.
200. Толстая-Сегал Е. Натурфилософские темы в творчестве Платонова 20-30-х гг. // Slavica Hierosolymitana.– 1979. – Vol. 4. – P.223-255.
201. Толстая-Сегал Е. О связи низших уровней текста с высшими (Проза Андрея Платонова) // Slavica Hierosolymitana. – 1978. – Vol.2. – P.169-212.
202. Томашевський Б.В. Поэтика. – М., 1996.
203. Топоров В.Н. Заметки по реконструкции текстов // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С.99-132.
204. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс, Культура, 1995. – 623с.
205. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С.227-285.
206. Трубина Л.А. Глубинная Россия в творчестве Андрея Платонова: история и правдоискательство // Дидакт-учитель. – 2001. – №4. – С.65-76.
207. Турбин В.Н. Мистерия Андрея Платонова // Молодая гвардия. – 1965. – № 7. – С.293-307.
208. Тюпа В.И. Парадигмальный археосюжет в текстах Пушкина // Сборник статей к 75-летию профессора Ю.Н.Чумакова. – Новосибирск, 1997. – С.108-119.
209. Українська радянська енциклопедія. Т.10. – К., 1983. – 543с.
210. Універсальний словник-енциклопедія. – К., 1999. – 1551с.
211. Успенский Б.А. История и семиотика (Восприятие времени как семиотическая проблема) // Зеркало: Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1988. – С.66-84,
212. Федоров Н.Ф. Сочинения / Общ.ред.: А.В.Гулыга; Вступ статья, примеч. и сост. С.Г.Семенов. – М.: Мысль, 1982. – 711с.

213. Филенко О. Христианские символы в романе А.Платонова „Чевенгур” // Знак. Символ. Образ. Матеріали Міжвузівського наукового семінару з проблем сучасної семіотики. Випуск 4. – Черкаси, 1999. – С.129-132.
214. Флоренский П. Небесные знамения (размышления о символике цветов). – Маковец, 1922. – №2. – С.15-16.
215. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993. – 324 с.
216. Фоменко Л.П. Своеобразие сюжетов повестей А.П.Платонова 20-х годов // Жанрово-стилевые проблемы в советской литературе: Межвузовский тематический сборник. – Калинин, 1980. – С. 90-102.
217. Фоменко Л.П. Философские категории и их стилевая функция в прозе А.П.Платонова // Жанрово-стилевые проблемы советской литературы. Межвузовский тематический сборник. – Калинин, 1982. – С.52–67.
218. Фоменко Л.П. Человек в философской прозе Андрея Платонова. – Калинин: Калининский гос.ун-т, 1985. – 71 с.
219. Франкфорт Г. В преддверии философии: Духовные искания древнего человека. – М.: Наука, 1984. – 236с.
220. Фрейд З. О сновидениях (1901) // Фрейд З. Избранное. Кн.1.– М.: „Вся Москва”, 1990. – 160с.
221. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб.произведений. – М.: Просвещение, 1989. – 448с.
222. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. – М.: Высш.шк., 1999. – 398с.
223. Харитонов А.А. Способы выражения авторской позиции в повести А.Платонова “Котлован”: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / РАН. Ин-т рус.лит. – СПб., 1993. – 23с.
224. Хрящева Н.П. „Кипящая вселенная” А.Платонова: Динамика образотворчества и мифопостижения в сочинениях 20-х годов. – Екатеринбург: Уральский гос.пед.ун-т, 1988. – 323с.
225. Цивьян Т.В. О структуре времени и пространства в романе Достоевского „Подросток” // Из работ Московского семиотического круга. – М.: „Языки русской культуры”, 1997. – С.661-706.
226. Чалмаев В. Андрей Платонов: К сокровенному человеку. – М.: Советский писатель, 1989. – 448с.
227. Шешуков С.И. Об А.Платонове // Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов. – М., 1970. – С.242-250.
228. Шиндель А. Свидетель (Заметки об особенностях прозы А.Платонова) // Знамя. – 1989. – №9. – С.207-217.
229. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. –М.: Советский писатель, 1961. – 667с.
230. Шубин Л. Первая школа искусства жить (Истоки творчества А.Платонова) // Вопросы литературы. – 1984. – №1. – С.31-62.
231. Шубин Л.А. Андрей Платонов // Вопросы литературы. – 1967. – № 6. – С.26–54.
232. Шубин Л.А. Поиски смысла отдельного и общего существования. Об Андрее Платонове. Работы разных лет. – М.: Советский писатель, 1987. – 368 с.
233. Шубина Е. Страдания „завещанного слова”: О бережном отношении к произведениям Андрея Платонова // Новый мир. – 1988. – №12. – С.258-262.
234. Эйдинова В. О динамике стиля А. Платонова (от раннего творчества – к “Котловану”) // “Страна философов” Андрея Платонова... – М.: Наследие, 1994. – Вып. 1. – С.132-144.

235. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В.Андреева и др. – М.: Издательство АСТ, 2002. – 556с.
236. Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов. – К.: Государственная б-ка Украины для юношества, 1996. – 383с.
237. Юнг К.-Г. Психология бессознательного. – М.: АСТ-КАНОН, 1998. – 400с.
238. Юнг К.Г. Человек и его символы. – Спб.: ТОО „Б.С.К.“, 1996. – 454с.
239. Яблоков Е. „Истина” дороже?: Проблема современного изучения творчества Платонова // Литературное обозрение. – 1989. – №9. – С.42-44.
240. Яблоков Е.А. „Имя Розы” в творчестве Андрея Платонова // Болгарская русистика. – София. – 2002. – №2.
241. Яблоков Е.А. На берегу неба (Роман Андрея Платонова „Чевенгур”). – СПб., 2001.
242. Якушевы А. и Г. Структура художественного образа у Андрея Платонова // American Contributions to the Eight International Congress of Slavists. – USA: Slavica Publishers. – 1978. – P.746-778.
243. Arseniev N. Russian Piety. – London: The Faith Press, 1964. – P. 21.
244. Bodin P.-A. The promised land – desired and lost: An analysis of Andrei Platonov’s short story „Dzan” // Scando-Slavica. Copenhagen, 1991. Т.37. – P.5-24.
245. Dugast J. Themes et motifs dans le roman contemporain. – La Pensee, 1971. – №158. – P.82-103.
246. Guenther H. Остранение – „снятие покровов” и обнажение приема // Russian literature. – 1994. – Vol.36. – P.13-28.
247. Livingstone A. A look at Andrei Platonov’s science-fantasy tales in the light of his developing style // Поэтика. История литературы. Лингвистика. – М.: ОГИ, 1999. – С.374-381.
248. Luckiesh M. Colors and colors. – N.Y., 1938.
249. Morch A.J. Andrej Platonov’s „Reka Potudan”: A father’s mission // Life and text. – Oslo, 1997. – P.181-190.
250. Naiman E. The Thematic Mythology of A.Platonov // Russian literature. – 1987. – Vol.21. – №4. – P.189-216.
251. Naiman E. Andrej Platonov and the inadmissibility of desire // Russian literature. – 1988. – Vol.23. – №4. – P.319-366.
252. Seifrid Th. Andrej Platonov: Uncertainties of spirit. – Cambridge; N.Y.; Port Chester, Melbourne, Sydney, 1992. – XII. – 273p.
253. Shepard J. The Origin of Master: the Early Prose of Andrej Platonov. – Indiana University, Ph.D., 1973. –224p.
254. Sliowski R. I W. Andrej Platonov. – Warszawa: Czytelnik, 1983. – 180p.
255. Woronzoff A.Andrej Belyi’s Peterburg, James Joyce’s Ulysses and the Symbolist Movement. – Berne; Francfort/M.: Lang, 1982.

Кушнірова Тетяна Віталіївна

# **Еволюція мотивів у прозі Андрія Платонова**

Наукове видання

Зверстано ІОЦ Полтавського державного педагогічного  
університету імені В.Г.Короленка  
36003, м.Полтава, вул.Остроградського, 2.  
Тел.: 2-96-84.

Свідоцтво про внесення  
до Державного реєстру видавців,  
виготівників і розповсюджувачів  
видавничої продукції  
серія ДК №1892 від 06.08.2004 р.

Підписано до друку 3.10.2005 р.  
Ум.-друк.арк.9,25.  
Формат 64x90/16. Друк офсетний.  
Гарнітура Times New Roman.  
Наклад 300. Зам. 68.

Видавництво „АСМІ”  
36020, м.Полтава, вул.Комсомольська,24.  
Тел./факс: (0532) 56-55-29.