

воду, что «тяжелый дубовый клин нельзя вынуть сахарными щипцами. Его можно выбить только клином». Разрабатывая нарочито обыденный сюжет, рассказывая частную историю, приключившуюся с ничем не примечательным героем, А. Бухов возвышает отдельный случай до уровня значительного обобщения: «Иногда я думаю: почему мы защищаем себя от дождя, грозы или ветра, и никто не додумался до какой-нибудь примитивной защиты от непосредственных, оригинальных натур, влезающих в чужую жизнь».

Сатирическое мастерство Бухова-художника сложилось далеко не сразу. За время работы в советской печати талант А. Бухова «стал глубже, острее; он теперь органичнее сочетал в себе бесшабашную веселость, поразительный юмор, способность смешить читателя с социальной направленностью, сатиричностью, гражданственностью, бичуя все и всяческие пороки нашего общества, доставшиеся от старого мира: мещанство, подхалимство, стяжательство, пьянство, лень, тунеядство» [10].

Аркадий Бухов – писатель начала XX века, обладающий юмористическим и сатирическим даром. По словам В.В. Виноградова, «творчество каждого писателя так или иначе включается в контекст развития литературы своего времени, становится в различные связи и отношения с живыми литературными направлениями эпохи» [11, с. 128]. Обращение писателя к сатирическому жанру – не только свойство его таланта, это еще и позиция: по тому, над чем смеется общество, можно определить его нравственный уровень, стремления, жизненный тонус. Однако сатирический смех, как и смех вообще, не выражает идеалов писателя прямо и непосредственно. Во многих произведениях известного сатирика глобальные проблемы показаны на примере частного случая. В рассказах и фельетонах А. Бухов высмеивал пошлость обывательского быта, мелкую житейскую суету, попытки людей с мелкой душой возвыситься над толпой, новомодные течения в искусстве. «Он был бриллиантом чистой воды в “короне русского смеха”». Он по праву занимает место рядом с Ильфом-Петровым и Зощенко», – так оценил одного из лучших юмористов первой половины XX века Валентин Петрович Катаев [10, с. 235].

ЛИТЕРАТУРА

1. Спиридонова (Евстигнеева), Л.А. Русская сатирическая литература начала XX века / Л.А. Спиридонова. – М.: Наука, 1977.
2. Советский энциклопедический словарь / под ред. А.М. Прохорова. – Москва, 1990.
3. Манаков, В.С. Сатирико-юмористическая проза. Проблемы жанра и стиля / В.С. Манаков. – Сыктывкар, 1986.
4. Бухов, А. Антология Сатиры и Юмора России XX века / А. Бухов. – Т. 40. – М., 2005.
5. Арутюнова, Н.Д. Дискурс // Языкознание: Большой энциклопедический словарь / Н.Д. Арутюнова. – М., 1998.
6. Стариченок, В.Д. Большой лингвистический словарь / В.Д. Стариченок. – Ростов н/Д, 2008.
7. Бухов, А.С. Жуки на булавках / А.С. Бухов. – М., 1971.
8. Никоненко, С. Мастер на все руки // Литературная учеба / С. Никоненко. – 2005. – № 6. – С. 82 – 87.
9. Основина, Г.А. О взаимодействии заглавия и текста / Г.А. Основина // Русский язык в школе. – М., 2000.
10. Катаев, В. Аркадий Бухов / В. Катаев // Вопросы литературы. – 1967. – № 8. – С. 235 – 239.
11. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – М, 1963.

Г.Б. Гриценко (Минск, БГПУ им. М. Танка)

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ И МИРОВОЗЗРЕНИЯ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Андрей Платонов принадлежит к тому, может быть, не самому многочисленному типу творческих личностей, у которых обстоятельства появления на свет, окружение детских и юношеских лет не только не сглаживаются в процессе взросления, но, напротив, образуют основу, на которой растет и расцветает их природный талант. Вместе они – происхождение и талант – как две силовые точки создают собой замкнутое пространство, которое, будучи внутри себя динамичным и пластичным, способным к богатым творческим трансформациям, вместе с тем никогда не выходит за границы собственных смыслов и ценностей.

В «Автобиографическом письме» молодой, но всегда уже зрелый Платонов напишет о своих главных героях, которые все – из детства. То, что с ними, в них или вокруг них, вдали и вблизи, происходит – все это, собственно, и образует само тело, саму материальную субстанцию платоновского мира. Назовем их в той последовательности, в какой сам писатель говорит о них в «Письме». Герой первый: Рабочая слобода, край города и начало деревни. – «Я родился в слободе Ямской, при самом Воронеже. ... Ямская чуть отличалась от деревни». – И почти все сочинения Платонова начинаются с того, что герой уходит из

города на простор сельского бездорожья – туда, где округлость земли сливается с бесконечной космической далью, и периодически возвращается в город на короткий срок. Платонов описывает город всегда скупо, торопливо, отбрасывая или максимально приглушая его привычную атмосферу: шум улиц, движение автомашин, суету магазинов и контор. Герой второй: Деревня. – «Деревню же я до слез любил, не видя ее до 12 лет. В Ямской были плетни, огороды, лопуховые пустыри, не дома, а хаты, куры, сапожники...». – Как правило, платоновские люди разными путями, но неизменно оказываются в деревне, где и совершают свои главные, судьбоносные поступки. В центре сельской жизни – крестьянская хата. Писатель изображает ее как замкнутый, самодовлеющий космос, в котором происходят все, большие и малые, события человеческой жизни. Здесь совершаются зачатие человека, его рождение, кормление, рост, взросление, болезнь, старость и смерть. Здесь рутинное дело – плетение лаптя, выстуривание ложки, шитье юбки – растягивается в событие, в процесс. Деревня, состоящая из таких мирков-миров, выросших из почвы и вросших в нее, и обьятая скобами неба, разрастается до планетарных масштабов, становится символом Земли. Герой третий: Человек-микрокосм. – «...Отдали меня в церковно-приходскую школу. Была там учительница – Аполлиария Николаевна, я ее никогда не забуду, потому что через нее я узнал, что есть пропетая сердцем сказка про Человека, родимого «всякому дыханию», траве и зверю, а не властвующего бога, чуждого буйной зеленой земле, отделенной от неба бесконечностью...». – Платонов понимает и переживает мир как органическое всеединство, в котором человек тысячами нитей связан со всеми другими творениями, одинаково необходимыми и одинаково ценными. Герой четвертый: Паровоз. – «Кроме поля, деревни, матери и колокольного звона я любил еще (и, чем больше живу, тем больше люблю) паровозы, машины...». – Платонов жил в эпоху автомобилей и самолетов, но паровоз, рядом с которым он вырос, останется для него дорогим, живым и почти человекоподобным существом в мире машин. Можно сказать, что паровоз с его открытым, прямым, мужественным, стремительным движением вперед – это своеобразное механическое alter ego, метафора души самого писателя. С любящим вниманием к мельчайшим деталям он описывает устройство паровоза, его работу и то, что организует и окружает его «жизнь»: железнодорожные мастерские и станции, само полотно и все, что роится, кишит, шевелится или тлеет вдоль движения по нему. Герой пятый: Человек-мастер. – «Я уже тогда понял, что все делается, а не само родится...». – Платонов был сыном и внуком мастеровых, рабочих людей. Как инженер он унаследовал прямо их дело, а как писатель видел мир глазами мастера, делающего вещь, и умел выражать это языком, воспроизводящим движения его знающих рук. Герой шестой: Вера-сомнение. – «Между лопухом, побирушкой, полевой песней и электричеством, паровозом и гудком, содрогающим землю, – есть связь, родство... Какое – не знаю до сих пор, но знаю ...рост травы и вихрь пара требуют равных механиков». – Платонов верит в умную силу человека, он гордится ею и воспеваает ее. Но, видя человека органической частью мира, он очень чуток ко всему, что делает человек в мире, и поэтому постоянно подвергает сомнению его дела [1, с. 18 – 19].

Материальной бедности, подавленности ежедневной нуждой в добывании жизненных средств и скудости интеллектуальной почвы оказалось достаточно, чтобы природные таланты Платонова начали активно действовать. Невозможность получить систематическое образование юноша компенсирует самообразованием – он жадно, интенсивно читает книги по всем наукам – от философии, истории и психологии до биологии, математики, физики и технических дисциплин. И вскоре оказывается на высоте самых передовых и самых популярных идей своего времени. Платонов был не просто тем человеком, кто смог самостоятельно разобраться в них, но он глубоко проникся ими, стал их чутким камертоном и готов был со всей страстной юношеской энергией вступить в творческий диалог с их авторами и даже стать участником их развития.

Эпоха модерна, в которую довелось жить Платонову, характеризуется резкой сменой временного вектора жизненных ценностей – от ценностей прошлого и настоящего к ценностям будущего. От общества требовалось уже сегодня создавать проекты своего как ближайшего, так и отдаленного будущего, и в этом, собственно, виделось оправдание его сегодняшней жизни. – Таков был пафос эпохи. Главный вдохновляющий импульс этой ценностной переориентации исходил от успехов инженерных проектов – от создания скоростных видов транспорта и коммуникаций: паровозы, пароходы, самолеты, радио, телефон, телеграф. Эти новые виды техники опрокидывали вековые представления о пространстве и времени как о самых труднопреодолимыми препятствиях и формировали образ человекосоизмеримой, маленькой планеты и не разделенных больше ничем, а напрямую сообщающихся между собой индивидов. Другой импульс исходил от достижений фундаментальных наук – математики и физики. Он двигался как раз навстречу техническим успехам, словно намеренно хотел еще больше закрепить их. Идеи Римана-Лобачевского-Минковского-Гаусса говорили о возможности иных, нежели эвклидово-ньютоновская геометрия, метриках пространства и времени, а теория Эйнштейна задавала физические условия последних. Пространство и время из взаимно автономных и абсолютных измерений реальности становились производными, функциональными – относительными характеристиками материи, зависимыми от ее величины и скорости движения. Теоретическое открытие этих реальностей (мировоззренчески наиболее значимым

здесь было открытие предельной скорости – скорости света), о которых еще вчера и помыслить не могли, резонировало с практическими успехами в покорении времени – развитием транспортной техники и технических средств коммуникации. В мировоззренческом слое культуры модерна эта «скоростная» составляющая, сулящая победу над временем, как нельзя лучше замещала собой старые христианские упования на бессмертие. А поскольку наука теперь заступила на место религии, и в нее, соответственно, стали верить как ранее верили в Бога, то эта потаенная и полная трепетного сомнения надежда на бессмертие стала представляться реально достижимым – если не сегодня, то завтра – научным результатом. Кроме этого, в самосознании науки этого времени продолжала занимать прочную позицию возрожденчески-просветительская мысль о человекобоге (она же – библейская мысль) как о таком субъекте познания, который, находясь где-то вне мира и над ним, познает его законы для того, чтобы затем свободно манипулировать ими по своему усмотрению, а вовсе не для того, чтобы научиться жить сообразно с ними.

Навстречу научной ментальности модерна двигаются и фундаментальные структурные изменения в обществе. Разрушение жесткой сословно-классовой иерархии, демократизация жизни открывали дверь в общество равных возможностей. Вековая борьба за материальные ресурсы как цель жизни должна была уступить место высоким целям творчества – изобретениям, научным открытиям, грандиозным инженерным проектам, которым предстояло превратить планету Земля, а со временем и весь космос в комфортный, человекообразный, разумный мир. Материальные же ресурсы должны были уйти в основание жизни, стать общедоступными, образовать естественный базис для творческой работы. Верилось, что скоростные коммуникации, преодолевающие пространство и время, сделают непрерывным обмен идеями и отодвинут на второй план государственные, национальные и цивилизационные барьеры, а, может быть, последние и вовсе исчезнут, и тогда человечество реально объединится, превратится в одну творческую общину.

Таковы были идеи, наполнявшие собой духовную атмосферу эпохи модерна. Молодой Платонов во многом воспринял их через посредство влияния на него взглядов Н. Федорова. И влияние это вполне естественно, оно легко объясняется тем, что оба эти мыслящих русских человека, хотя и принадлежали к разным поколениям и происходили из разной социальной среды, тем не менее, были возвращены на русской, исторически более архаичной в сравнении с западной, культурной почве. Федоров проделывает традиционную для русского мыслителя работу – он пропускает модернистские идеи через особенности русской ментальности. В западной духовной атмосфере они свободно витают, чувствуя себя автономными и независимыми друг от друга, и конкурируют, спорят или, напротив, ощущая родство, добровольно сближаются, образуя более-менее устойчивые и гармоничные сочетания, так что в итоге создается сложная картина не претендующих на окончательную жизненную истинность, но теоретически возможных сценариев будущего состояния общества. У Федорова эти идеи теряют свою непринужденность и свободу, но обретают четкие очертания и тяжесть материального тела и, «прилагая» нечто вроде мускульно-волевых усилий, вступают в жесткие и прямые, должные связи, так что в целом выстраивается конкретный, зримый план-проект будущего, радикально настроенный на практическую реализацию. В этих русских видоизменениях модернистской мысли имелись свои слабые и сильные стороны. Федорову как раз благодаря этой самой материальной конкретике и прагматической нацеленности своей концепции удалось предсказать некоторые важные явления нашей сегодняшней жизни, которые в его время еще только намечались или находились в эмбриональной стадии. В силу последнего обстоятельства многие из этих явлений мы понимаем и оцениваем из нашего далекого сегодня как противоречивые, несовместимые или альтернативные, Федорову же они представлялись чем-то монолитным или гармонично сосуществующим – и наоборот. Так, Федоров предвидел процессы глобализации, формирование особого планетарного сознания, но видел их в парадигме только положительно-должного – как сознательное, научно-мотивированное объединение человечества вокруг решения общезначимых проблем (освоение космоса, борьба с голодом, болезнями, природными катастрофами и т. д.), но не видел эти процессы как объективно, спонтанно совершающиеся и содержащие в себе наряду с положительными также и отрицательные стороны, которые социуму трудно контролировать. Он, далее, верно понимал изначально социально нейтральную природу научного поиска и необходимость направлять его в русло служения здоровым нуждам общества, признавая вредной тенденцию коммерциализации науки, порождения ею искусственных потребностей, ее служения излишествам и прихотям города, целям войны и самоистребления. Вместе с тем, делая акцент на практической полезности науки, Федоров умалял значение свободы ее внутренней жизни, ее работы над постановкой и решением собственных задач, которая не всегда совпадает с ожиданиями общества. Он не замечал закономерности появления в качестве самостоятельных таких областей науки как теоретически и практически ориентированные исследования. Теория, по Федорову, не имеет ценности и цели в самой себе, она нужна только как обоснование практически полезных проектов. Он испытывал недоверие к, как ему казалось, замкнутости ученых в своем кругу, к их кастовой отделенности от остального общества («неученых») и т. д. Но эти особенности федоровского понимания роли науки вытекают из понимания им в целом феномена науки – понимания, состоящего в том, что наука является

орудием, с помощью которого человек должен регулировать или покорять природу. В последние понятия мы вкладываем сегодня различные и даже противоположные смыслы, в то время как Федоров фактически отождествлял их. Регулировать природные процессы для нас прежде всего означает вооружать себя знанием их законов, а затем, по крайней мере, насколько это возможно, не нарушать их, а в идеале – воспроизводить их в своих практических действиях. Мы склонны рассматривать человека как «микрочастицу» природы, которая не может навязывать ей свое понимание ее, но которая может успешно действовать, только подчиняясь ей. К такому выводу подвела нас история цивилизации и ее горькие уроки – и в этом состоит дистанция, отделяющая нас от времени Федорова. Для него, напротив, регуляция в нашем смысле – явление точечное, периферийное, локальное. Он предельно обостряет просветительскую трактовку отношения человека к природе. Природа сама по себе – всего лишь слепая материя, способная сколь производить, столь и разрушать собственные творения. В ней нет законов, нет разума. Разум – в человеческой голове, поэтому человек может и должен привносить в природу свои законы, он может обходиться с ней как с материалом, которому он придает ту или иную форму в соответствии с его, человека, нуждами, желаниями и целями. Другими словами, человеку предстоит покорить слепоту природы, возвысить, усовершенствовать ее, создать из нее нечто разумное, подобное себе. Самой важной и дерзновенной частью этой работы Федоров считал преодоление смерти. Идея покорения природы органично выражала логику движения секуляризирующейся культуры. Сознание Федорова, также как и в целом ментальность эпохи модерна, пребывало в состоянии ассимилирования, «привыкания» к выходящему из религиозной тени факту человеческой смертности. Модерн был буквально ужален, ранен этим фактом. Он ощущал абсурдность бытия, бессмысленность человеческой жизни, он пытался выставить утешительные иллюзорные экраны, которые бы заслоняли неотвратимость события смерти или же, напротив, его охватывала отчаянная решимость найти «лекарство» от нее. Федоровский вариант этой адаптации заключался в сциентистской натурализации соединенных вместе архаического культа предков и христианского мифа о спасении человечества и всей природы от последствий первородного греха и возвращении их в царство Божие, т. е. в первоначально дарованное им состояние бессмертия. Последствия же, как известно, заключались в том, что природа распалась на враждебные, истребляющие друг друга части, а люди стали смертными, их жизнь могла продолжаться лишь посредством смены поколений и тяжких, бедственных усилий в добывании хлеба насущного, которые также сопровождалась борьбой и взаимным истреблением. И хотя спасение – событие, которое произойдет только по воле Бога, он, Бог, воплощается в Спасителя, чтобы вдохновить людей двигаться ему навстречу – примером своей жизни, смерти и воскресения он проливает свет своей истины в их души. Однако теперь, хочет показать Федоров, человечество владеет более реальным, надежным и действенным инструментом спасения – наукой, которая заменит ему трудные усилия откликаться на зов морального света, исходящего от недосыгаемого далекого Божественного лика. Он верит, что наука не только сделает бессмертными ныне живущих, но сможет воскресить, т. е. материально воссоздать и всех умерших – благо, места для жизни в обустроенном космосе хватит всем. Так, незаметно, в тайне от самого себя Федоров приказывает Богу сдать полномочия, а миссия спасения становится миссией покорения.

Юный Платонов не только воспринял эти федоровские идеи вместе с заключенными в них противоречиями и русской спецификой, но еще более радикализировал и спрямил их, выхолостив из них их обоснования и их конкретику, так что они стали походить на поэтически-романтические лозунги, призывы и наставления. Движимый классовыми чувствами, которые в это время руководили его талантом, Платонов представляет задачу строительства коммунизма и технологическую революцию как единый грандиозный творческий проект, над реализацией которого человечеству предстоит потрудиться, радостно засучив рукава. Этими мыслями он делится на страницах газет со своим рабоче-крестьянским читателем.

Но пройдет совсем немного времени – 3 – 4 года, и взгляды Платонова развернутся на 180 градусов и начнут движение в направлении, обратном федоровскому. Однако сама тема смерти и бессмертия останется для него такой же важной, какой она была и для Федорова. Испытывая точку зрения Федорова на истинность, он будет поворачивать эту тему разными гранями, помещать в разные смысловые контексты и видеть в разных жизненных ситуациях, так что в конце концов она создаст собой магистральное содержательное русло его сочинений. На этом втором, зрелом этапе творческой эволюции Платонова выдвинется вперед и далее будет все более усиливаться, отесняя на задний план классовый инстинкт, другая составляющая его личности, связанная с его народно-низовым происхождением, – ее глубокая укорененность в народной архаической ментальности. Взаимодействие последней с идеями и в целом с мироощущением индустриальной эпохи создаст богатый семантический рельеф художественного мира Платонова и придаст ему метафизическую глубину.

Укажем здесь на некоторые важные особенности архаической ментальности. Она – материалистична. Мир для нее – тотальное вещество, структурирующее себя на отдельные формы (тела), связанные друг с другом вещественным кровотоком и переходящими друг в друга, непрерывно совершающимися, повторяющимися изменениями. Внутри мира нет ничего абсолютного, всякая его часть ограничена дру-

гой его частью или моментом превращения в свое иное, и в то же время все части равноценны и самоценны, необходимы в полноте сущего, будь то травинка, камень или человек. В этом смысле горизонтальные связи между формами «вещества существования» понимаются как первичные для него, жизнеобразующие, в то время как вертикальные, иерархические, выстраивающие формы на основе менее и более совершенных (мертвая – живая – разумная материя, например) признаются вторичными, производными и зависимыми от горизонтальных, т. к. считается, что, делая свои части совершенными в одном отношении, мировое вещество одновременно умаляет их свойства в другом. По этой причине архаическая ментальность не знает, что такое смерть в смысле абсолютного уничтожения, аннигиляции, перехода чего бы то ни было в ничто: мировое вещество не может уменьшаться или увеличиваться – оно всегда постоянно. Не зная смерти, она тем самым не знает и вечной жизни, бессмертия частей целого. Живая разумная материя также, наравне с другими частями целого понимается как его преходящий момент. Но в отличие от них, у нее имеется двойная структура – она одновременно открыта как вовне, так и внутрь самой себя, обладает замыкающимся на себя, внутренним пространством, рефлексирующим в себя внешние и свои собственные, внутренние события. Это дает ей возможность быть относительно автономной от остального бытия, а себя видеть как некую абсолютную реальность. В силу этих свойств разумная часть мирового вещества вырабатывает такое представление о своей конечности, в котором она могла бы узнавать себя в качестве абсолютной, т. е., по сути, бессмертной. Ясно, что это представление (или архетип, как назвал его К. Юнг), с одной стороны, не может быть истинным, но только иллюзорным, обманчивым, а с другой – оно полностью соответствует архаическому видению смерти как моменту перехода жизни в иное качественное состояние или, образно говоря, моменту, когда открывается дверь в новую, теперь уже безграничную во времени и пространстве реальность или же в бесконечную цепь таковых.

Каким образом, далее, архаическое сознание может рассматривать претензию постархаической культуры (назовем так для краткости тот этап исторической эволюции человеческой деятельности, который начинается сменой ее детерминант с практической на теоретическую) на покорение природы, на превращение всего мира в арену своей свободы? – Она видит в этом неправомерную и абсурдную, т. е. изначально обреченную попытку части (стадии) выйти из-под власти целого, восстать на него и подменить его собой. Или, другими словами, разумная материя хочет воспользоваться своей способностью рефлексии для того, чтобы экстраполировать свою внутреннюю и воображаемую абсолютность на все сущее, чтобы в конце концов сделаться реальным абсолютным. В то же время «законная» эволюция разумной материи, с точки зрения архаики, должна была бы осуществляться на путях познания своих возможностей соучастия в жизни целого.

Принадлежность Платонова одновременно к двум историческим типам ментальности – архаической и постархаической (модернистской) – означает, что его сознание может свободно двигаться не только внутри каждого из этих миров, но и свободно переходить из одного мира в другой, перенося с собой и мировоззренческую матрицу каждого, так что создается возможность не только видеть один мир глазами другого, но и образовывать различные варианты их взаимодействия – от неразличимого слияния, амальгамы их ценностно-смысловых структур и возникновения некоей новой целостности и, далее, при наличии ряда промежуточных вариантов, вплоть до диалогового, временного, эклектического соединения их, не нарушающего идентичность каждой, и, наконец, до находящихся в свободном плавании первоначальных, фактически чистых архаической и постархаической форм. Во всех этих взаимодействиях чувствуется онтологическое доминирование архаической ментальности. От нее исходит, хотя и не всегда явно показывая себя, инициативная энергия, создающая из этих взаимодействий образную ткань произведения, его материю. Она же, эта энергия, выстраивает и траекторию сюжета, заставляя последний двигаться в соответствии с логикой развертывания архетипа. Фактически во всех произведениях Платонова это движение осуществляется посредством трех архетипических форм, в том значении последних, которое вкладывал в них К. Юнг. Напомним, согласно Юнгу, архетипы – не что иное, как наши инстинкты (а они, как известно, направлены на сохранение и поддержание жизни), предстающие нашему сознанию в виде пластичных, многовариантных символов, которые могут отсылать как к культурному опыту, так и к явлениям природы. У Платонова эти архетипы суть: архетип матери или отца, архетип младенца (ребенка) и архетип возрождения (дороги, пути). При этом архетип матери играет центральную – организующую и смысло-целенаправляющую роль. Он имеет и самые богатые образные вариации – от привычного, реалистически-бытового изображения – теплоты материнского тела, рук, запаха одежды, всплывающих в воспоминаниях, грезах и снах героев, до описания состояний непреодолимого физического желания вернуться в материнское лоно как место вечного, безопасного и блаженного пребывания – желания, возникающего и в акте любовного соития, и в момент предсмертной агонии. Более отдаленно-аллегорическими вариациями этого образа являются внутренне замкнутое пространство родительского, семейного дома с циркулирующим в нем эмоциональным и физическим теплом, которое излучают его живые и неживые обитатели. Дом – это место, куда платоновские странники, утомленные жизненными испытаниями, неизменно время от времени возвращаются, чтобы получить утешение, совет, отдохновение и

накопить силы перед тем как снова отправиться навстречу жизненным приключениям. Аналогом дома среди дикой природы являются овраг, лог, низина, русло высохшей реки, дающие путнику или работнику уединение, укрытие и защиту на время краткой передышки. Наконец, еще один образ материнской утробы – образ матери-сырой земли (и сопутствующий ей образ водной стихии – океана, озера, реки, ручья), который также ветвится на множество производных мелких образов и мотивов. Почти все платоновские герои углубляются внутрь земли – они роют котлованы, колодца, каналы, бурят скважины, копают могилы, и всякий раз их обнимает холодное дыхание разверстой слоистой плоти-бездны, манящее и страшное одновременно – плоти, из которой все с тайной рождается и в которую все с тайной уходит. Другой сквозной платоновский архетип – архетип младенца. У Юнга это образ самого себя, который каждый из нас несет в себе, – образ невинного, открытого миру существа, рожденного для счастья, но в то же время хрупкого и не защищенного от опасностей. У Платонова это образ ребенка-сироты, который смиренно и стойко, с опорой на собственные одинокие силы выносит свою судьбу и готов защищать свою жизнь до последнего вздоха. Наконец, третий архетип – архетип возрождения выражает замкнутый на себя, конечный жизненный путь человека, включающий прохождение через ряд испытаний, образующих его узловые пункты. Успешное преодоление этих испытаний означает возможность продолжения пути или возрождение к новой жизни. Повествования Платонова обычно начинаются с того, что герой покидает родной дом или какое-то оседлое место, движимый желанием расстаться с прежней жизнью и уйти на поиск ее новых смыслов, навстречу зовущему его и все время удаляющемуся от него ее горизонту. В конце Платонов либо оставляет своего счастливого героя, успешно до этого справлявшегося с трудностями, на просторе открывшихся перед ним новых жизненных путей, либо насылает на него смерть в ходе очередного испытания, и чаще преждевременную, чем естественную. Все три архетипа, как и положено им по природе, взаимопереходят, превращаются друг в друга в ходе повествования. Проиллюстрируем это на некоторых примерах.

В повести «Джан» выпускник московского вуза Назар Чагатаев должен отправляться на работу – строить социализм в азиатской пустыне. Это означает одновременно, что он должен вернуться на родину, к матери – живой или мертвой: мать спасла его от голодной смерти, когда против его детской воли отравила его одного странствовать по свету. На выпускном вечере, среди музыки и веселого шума, он слышит ее призывный плач. И тут же его внимание привлекает молодая женщина своим грустным и одиноким видом. Он сразу же чувствует к ней душевное и физическое влечение. Узнав, что она беременна, а муж ее умер, он готов стать ее мужем и отцом ее будущего ребенка. Недолго думая, они решают пожениться, но он не может вступить в физическую связь с Верой, т. к. в ней находится плод другого мужчины. Вера, в свою очередь, отклоняет его желания по причине, известной только ей, которая, однако, вскоре проясняется. Перед отъездом в Ташкент Вера неожиданно для Назара знакомит его со своей дочерью-подростком Ксеньей, заранее давая ему понять, что он полюбит Ксению как женщину. При встрече так и происходит – Чагатаев влюбляется в девушку с первого взгляда, испытывая к ней одновременно и мужские, и отцовские чувства. После этой встречи Вера предсказывает его и Ксени будущую совместную жизнь и заранее хочет отойти в сторону – просит у Чагатаева развода, однако мы пока еще не знаем, что все это конкретно означает. Приехав в Ташкент, Назар получает партийное задание – найти бродячий народ, к которому, как оказывается, он и сам принадлежит по рождению, – найти и «приручить» к социализму. Здесь перед нами нечто иное, как эхо, повторение зова матери, к которой он должен возвратиться после первого этапа своих жизненных странствий. Чагатаев отправляется в дальний, трудный путь по пустыне (он же – обратный путь – детство), чтобы найти там впадину – сырое и темное место среди песков, где, кажется, затерялся его народ. Впадина здесь является природным образом архетипа матери – образом материнской утробы. По дороге на родину Назар встречает старика Суфьяна, который, держась независимо, тем не менее, будет всегда приходить ему на помощь в нужную минуту, т. е. Суфьян выступает в роли отца или фактически является его отцом, которого он никогда не знал, – здесь архетип проявляет свою неопределенность, свой полисемантизм: Платонов не говорит об этом прямо, но весьма ясно дает понять это посредством косвенных деталей. Вскоре Чагатаев находит свой народ, среди которого он встречает свою мать и девочку Айдым – обе они становятся для него заменой оставленных в Москве дорогих ему женщин и символически воплощают все женские функции: матери, сестры, дочери, жены. Он закрепляет родственные связи со своим народом тем, что велит матери стать женой отца Айдым. Вскоре Айдым и другие люди заболевают малярией, и Назар отправляется в город за лекарствами, там он получает известие о смерти жены и ее новорожденной дочери. Болезнь и угроза смерти Айдым и смерть в Москве связаны между собой как возможность события и само событие. Теперь окончательно проясняется значение Айдым в жизни Назара: она должна занять место его умершей приемной дочери, а Ксения, как и предсказывала и наказывала Вера, должна стать его женой. Со смертью Веры, которая, как известно, была старше Чагатаева, переключается и вскоре последовавшая за ней смерть его старой матери Гюльчатай. Найденный и спасенный от голодной смерти народ Джан не в состоянии оценить оседлую и благополучную жизнь в социализме и разбредается, как кажется вначале, кто куда – искать счастье в

одинокую, и перед Назаром стоит новая задача – вернуть людей к цивилизации и обеспечить им будущее. Он уходит на их поиск в Хиву, а оставленная им в поселении Айдым символически хранит единство племени и надежду на его возвращение. Уже вначале своих поисков Назар встречает девушку Ханом, «призванную» напоминать ему об Айдым, но не только: он переживает с ней радость любовного соития и дает ей обещание вернуться и забрать ее с собой на родину, к своему народу. Если оценивать поступок Чагатаева по шкале ценностей цивилизованного общества, то его можно назвать если не плохим, то, по крайней мере, легкомысленным – он соблазнил девушку и бросил ее в неопределенности. Однако архетип не работает в ареале «моральное – аморальное», он действует в ареале инстинкта продолжения жизни. Поэтому Ханом вскоре сама благодаря заботе Моллы Черкезова оказывается среди народа джан. Молла обретает в ней жену вместо умершей Гюльчатай, так что Ханом теперь символически связывает Назара с его матерью, а ее беременность, в силу «хитрой» двусмысленности архетипа, указывает одновременно, что отцом ребенка может быть как он, так и Молла. Вполне логично поэтому, что Назар перед отъездом в Москву оставляет именно Ханом во главе вновь собравшегося вместе племени – ведь он предполагает возвратиться ко времени рождения ее ребенка. Но самое главное здесь то, что Чагатаев совершил свое возвращение к матери – он спас свой народ и дал ему возможность физически продолжить себя в своем потомстве. Он уезжает в Москву с приемной дочерью Айдым, исполнив таким образом свое несостоявшееся отцовство по отношению к умершей маленькой дочери Веры. В Москве же его ожидает встреча, как и предсказывала Вера, с его будущей женой Ксеной. И здесь перед нами вновь двусмысленный «на-мек» архетипа, «повинуясь» которому Платонов не дает определенного ответа о будущем своего героя – где он будет, с кем он будет?.. Отметим также, что в «Джане» архетип, подчиняясь идеологическому моменту, поворачивается своей «оптимистической» стороной, которая говорит о том, что жизнь бесконечна: судьба девочки Айдым призвана символизировать освобождение азиатской женщины от невежества и мужского рабства и ее путь к свободе, просвещению и счастью – путь, который ей открыл социализм [2, с. 570 – 651].

В романе «Чевенгур» на переднем плане оказывается архетип отца: его разворачивание выстраивает жизненную линию главного героя – Александра Дванова. Однако и здесь главная роль также принадлежит архетипу матери. Он несет в себе глубоководные смыслы романа, которые не только скрепляют всю его повествовательную ткань, но и выражают его идеологию. «Отцовский» архетип является инобытием архетипа матери, его альтер эго, выполняя функцию внешнего, событийного проявления последнего. Сам же архетип матери периодически выходит из своей потаенной глубины на поверхность повествования, представая в своих чистых образах, которые переплетаются или движутся параллельно «отцовскому» архетипу. Архетипы в романе разворачиваются следующим образом: маленький мальчик остается круглым сиротой после того как его отец, рыбак, утонул в озере, куда он нырнул, чтобы удовлетворить свое любопытство о смерти, которая представлялась ему как «другая губерния, расположенная под небом, будто на дне прохладной воды». Озеро здесь – образ архетипа матери (материнской утробы), выражающий тоску отца Саша Дванова по умершей жене, о которой напоминает оловянное обручальное кольцо на его пальце. Сашу, накануне его первого ухода из приютившей его семьи, приемный отец снабжает дорожным посошком, который тот оставляет на могиле отца, чтобы вернуться и жить рядом, в землянке. И землянка, и могила отца – тот же образ материнского лона, символизирующий смерть как переход к новой жизни. После мучительных скитаний Саша вновь обретает приемного отца, такого же любящего каким был и родной, – мастера-самородка Захара Павловича. Плывя по течению революционных событий, Саша и Захар Павлович присоединяются к большевистской партии, и вскоре Саша покидает родной дом, уезжая по партийному заданию на фронт. С этим отъездом начинается разрушение естественного течения его жизни, его мечтаний об образовании, профессии, семье. После опасных приключений он возвращается домой, к отцу. Дом здесь – образ архетипа матери, символизирующий теплоту, уют, защищенность, душевный и физический покой, жизнь, бесконечно продолжающую себя в будущее. Пребывание в родном доме, любовь и забота отца помогают ему победить тиф, здесь он встречает и свою будущую возлюбленную Соню Мандрову – другими словами, возрождается к новой жизни. Едва поправившись, он должен вновь уйти из дома по партийному заданию – наблюдать, как деревенские массы его губернии строят социализм. В своих странствиях он наталкивается на банду анархистов и получает пулю в ногу. Раненый, погибающий, он скатывается на дно оврага. Овраг – образ материнского лона и одновременно, в этой ситуации, также и могилы. Находясь в болевом шоке и в предчувствии смерти, он переживает в воображении любовное соитие с Соней: здесь перед нами архетипическое слияние момента смерти и одновременно ее преодоления через зачатие новой жизни. От страданий плена и смерти Дванова спасает счастливая встреча с командиром отряда большевиков, благородным рыцарем революции Степаном Копенкиным. Благодаря Копенкину Саша находит потерянную было Соню, но тут же расстается с ней, вспомнив о своем задании искать социализм. Копенкин часто вспоминает своих покойных мать и жену, но теперь он «заочно» влюблен в убитую буржуями Розу Люксембург. Он хочет добраться до Германии, на ее могилу, чтобы раскопать ее, оживить Розу и соединиться с ней навеки. Он предан

социализму и готов защищать его до последнего вздоха, потому что Роза была революционеркой и погибла за социализм. И построение коммунизма для него – это строительство дороги к Розе. Свою любовь к ней он распространяет на весь женский род и даже отпускает бойцов своего отряда к женам. С момента встречи Дванова и Копенкина их судьбы тесно переплетаются, скрепляясь одной и той же целью – соединиться с любимой женщиной. Здесь архетип матери являет себя в чистом виде, говоря, что у жизни нет никакой другой цели кроме ее естественного продолжения. Однако цель эта оказывается недостижимой, потому что она – мертва. У Копенкина мертвая Роза Люксембург объективно символизирует обреченность коммунизма как идеи и как реальности, у Дванова служение коммунизму навсегда отрезает дорогу к Соне. И все дальнейшее повествование есть движение к этой мертвой цели. В одной из деревень Дванов останавливается у солдатской вдовы Феклы Степановны. Ее душевная теплота и уют ее дома воскресают в нем детскую тягу к матери, которую он не помнил, а физическая близость с Феклой Степановной становится для него своеобразной инициацией, и он переживает это в своем воображении как любовное чувство к Соне. Встреча с Феклой Степановной равносильна для него возвращению в родной дом, он пребывает в состоянии блаженного забытья, он с трудом покидает это место, встряхиваясь и тревожно напрягаясь навстречу чужому, но постоянно зовущему его долгу искать социализм. После долгих странствий, почувствовав изменение политической ситуации, Дванов возвращается в город, и это его третье и последнее возвращение в родной дом. Он окончательно решает посвятить жизнь реализации своих творческих планов и не без труда расстается со своим другом Копенкиным. Однако вскоре Копенкин вызывает его в Чевенгур, город, где по рассказам его жителей вроде бы уже есть коммунизм. Дванову не хочется идти в Чевенгур, не хочется расставаться с Захаром Павловичем, но во сне родной отец просит его пойти туда, намекая, что там есть бессмертие, и, следовательно, возможность его воскрешения из мертвых. – И Дванов повинуется воле обоих. Накануне уходит неизвестно куда Соня, и это фактически означает их расставание навсегда. Все эти действия близких Дванову людей указывают на его скорую смерть, т. е. возвращение к родному отцу. Между тем жизнь в Чевенгуре постепенно движется от утопических целей к естественным – от просто солнца над головой, душевной дружбы и бескорыстного труда друг для друга к семейному счастью: чевенгурцы приглашают к себе женщин – быть женами, матерями, сестрами. И это означает гибель коммунистического заповедника. Конец наступает неожиданно и стремительно – словно ожившие символы прошлого налетают казаки и убивают чевенгурцев. Дванов тонет в озере Мутево, возвращаясь к своему отцу, как и предсказывал Захар Павлович. Невстреча Дванова с Соней из-за постоянного манящего его мертвого призрака коммунизма сделала их обоих одинокими и бесплодными друг для друга людьми в прямом и переносном смысле. Однако главный архетип и здесь не забывает делать свою работу. Дванов и Соня оказываются символически связанными через Сербинова, которому предстоит очутиться в гиблом Чевенгуре. После смерти матери Сербинов приходит к Соне и просит пойти с ним на могилу матери. Соня «архетипически», сакрально «знает», что там произойдет: «неодетая» и «не умываясь», она идет с ним на кладбище. Там он «...обнял ее и перенес... на мягкий холм материнской могилы...», а Софья Александровна молча отвернулась от него в комья земли, в которых содержался мелкий прах чужих гробов, вынесенный лопатой из глубины» [2, с. 325, 327]. Здесь мы видим архаический (натуралистический) образ преемственности поколений, бессмертия – как прямое соприкосновение с прахом умерших в момент физического соития во имя зачатия новой жизни.

Так в «Чевенгуре», в отличие от «Джана», Платонов, который изначально был не только приверженцем социалистических преобразований, но также его наблюдателем и участником, выразил свои тяжкие сомнения в том, что коммунизм – это действительно счастливое будущее всего человечества.

Архетип матери, на наш взгляд, может объяснить особое внимание Платонова к теме сексуальности – теме, которую обычно исследователи либо игнорируют, либо она повисает у них молчаливым знаком вопроса. Вместе с тем другой своей стороной эта тема связана у него с более широкой тематической областью – а именно с феноменом живого тела и, далее, – способом существования жизни как таковой. Размышление над этими вопросами было одним из главных путей, по которым продвигались смыслоценностные поиски мысли XX века. В той или иной форме эта тема присутствует у всех крупных мыслителей, писателей и художников прошлого века. Как уже говорилось, в культуре XX века совершался болезненный процесс переживания и изживания страха и растерянности перед фактом человеческой смертности, и на этом фоне происходило переосмысление старой мировоззренческой проблемы души и тела. Мысль XX века «вселяет» душу обратно в ее брэнную обитель – в тело. В итоге ее предметом становится живое тело, понятое как целостное образование, – тело, которое мыслит, действует, переживает, страдает, ищет, наслаждается, умирает.

Сексуальность в сочинениях Платонова – это символ силы жизни, мощи ее спонтанной энергии, аллегория ее бессмертия. Он был внутренне свободным от условностей и стеснений рафинированной культуры и при изображении этой стороны жизни руководствовался только своей врожденной целомудренностью. Сексуальность у него представлена в разных контекстах: как слепое следование инстинкту, стихийно выстраивающее жизнь (приемные родители А. Дванова в «Чевенгуре»); как энергия, находя-

шая выход компенсационными, обходными путями, – у физически ущербных людей (Кондаев в «Чевенгуре», Козлов и Жачев в «Котловане»); как поступки, осуждаемые моралью цивилизованного общества, но, тем не менее, имеющие место в жизни отдельных людей и культур (некоторые эпизоды в «Джане»); как импульсивно-ситуативная, непреодолимая жажда соития, погружающая обоих во вневременную нишу, залегающую глубже (и поэтому существующую вне) моральных, эстетических, политических и исторических условий и условностей бытия (А. Дванов и Фекла Степановна в «Чевенгуре» и др.); и близкая к последнему смыслу взаимная тяга мужчины и женщины, символизирующая в целом естественный путь развертывания жизни в отличие от искусственного или культурного пути. При этом культура выглядит как компенсированная или сублимированная форма инстинкта. Этот смысл сексуальности является у Платонова сквозным, он проходит через все его творчество. И, наконец, самый глубокий, на наш взгляд, смысл, в котором Платонов понимал сексуальность, – когда она предстает как первопричина всей тотальности жизни – жизни собственно биологической и жизни вторичной, культурной. Этот смысл выражен им с гениальной художественной лапидарностью в «Чевенгуре», в эпизоде столкновения Дванова с анархистами. Выстрел Никиты сопровождается словами: «По мошонке Христа, по ребру Богородицы и по всему христианскому поколению – пли!» [3, с. 82]. Здесь перед нами стремление искоренить христианство как идею через принижение его центральных символических фигур – Богородицы и ее Сына-Бога до уровня обыкновенных смертных тел и убийства последних посредством убийства органов продолжения жизни. Никиток целится в ребро Богородицы, которое явно ассоциируется с ребром Адама, и в гениталии ее Сына.

Кроме сексуальности Платонов показывает поедание пищи и ее тяжелое добывание, а также сон как питательный перерыв в бесконечной заботе жизни о себе. Процессуальность отправления биологических функций так или иначе образует внешний, обычно небогатый событиями слой платоновских сочинений зрелого периода. Платонов был тем художником, которому удалось, изображая жизнь почти исключительно со стороны этих ее проявлений, как нельзя более убедительно показать, что это и есть вся жизнь – тотальная реальность и единственная ценность, что примитивность ее базисных функций лишь кажущаяся, что именно из них вырастает «цветущая сложность культуры», которая в качестве таковой часто, при ее пристальном объективном рассмотрении обнаруживает свою пустую простоту, несравнимую, а нередко и практически несовместимую с подлинно цветущей сложностью самой жизни. В отличие от многих своих современников-писателей он не прошел школу классического образования, и это сделалось его преимуществом, т. к. ему не нужно было преодолевать крутой спуск с высот последнего к остову жизни. Когда, например, Сартр описывает физические стороны человеческой жизни, за этими описаниями, как шлейф, тянется вопрос, который, как кажется, автор, а вслед за ним и читатель подспудно задают себе: «Неужели это и есть человек? Неужели это и есть вся его жизнь?». При чтении Платонова такого вопроса не возникает, т. к. взгляд автора движется не сверху вниз, от навьюченного культурным грузом сознания к корневым проявлениям жизни, а, напротив, снизу вверх – от точки, где эти проявления сращены с ее глубинными, метафизическими смыслами или, что то же самое, потенциально содержат их в себе. Поэтому психологически эти описания, прежде чем достигнуть дискурсивного уровня сознания, заполняют его бессознательный уровень, т. е. так или иначе уже находятся внутри человеческой души.

Как мыслящий человек XX века Платонов остро и глубоко переживает феномен конечности всякого живого существа. Эти переживания сквозным мотивом проходят через все его произведения, так что в этом смысле его творчество можно назвать печалованием о смертной участи живого. Предметом переживаний Платонова становится не только сам этот факт, но и в его контексте, в более широком понимании – всякая насильственная, преждевременная, случайная смерть, причиняемая одним существом другому. С беспощадной прямоотой и искренностью он оголяет трагическую суть того способа бытия, который мир предназначил живому – когда жизнь одних мучительно заканчивается под аккомпанемент жестокого равнодушия других, тех, для кого она является лишь средством продолжения собственной. При этом для Платонова все формы живого независимо от того, в какой ценностной иерархии их расставил человек, являются равными в своем праве на жизнь. Он одинаково глубоко сострадает и вырванной с корнем травинке, и раздавленному жучку, и погибшей птице, и убитому человеку.

Положение человека в мире живого является, по Платонову, обоюдодраматическим. С одной стороны, как существо разумное он обеспечивает себе существование, независимое от замкнутого круга природы, а как существо духовное – естественным образом испытывает жалость к другим живым существам. С другой, он сам задуман природой как звено в ее пищевой цепи, и действительно оказывается ею в определенных ситуациях. Тогда он стоит перед выбором – спасти свою жизнь ценой убийства другой, либо погибнуть самому, но дать жизнь другому. Инстинкт побеждает, но вместе с ним к платоновским героям приходит мучительное чувство вины и раскаяния. Связь человека с остальным живым миром Платонов показывает так, что в ней каждый момент внутри себя раздирается трагическим конфликтом противоположных переживаний. Подлинным шедевром в этом отношении является его повесть «Джан».

Вместе с тем, в каждом моменте платоновской скорби о смертности живого есть одновременно и преодоление ее, и примирение со слепотой природы. В отличие от Федорова, для которого последняя была недостатком, и человеку предназначалось его исправить, у Платонова слепота – знак суверенной творческой силы природы, ее законов, которые человеку не дано ни изменить, ни постичь. Платонов – органицист, его цельная натура благословенно принимает жизнь со всеми ее рисками, тяготами и страданиями. Он показывает, что именно в состоянии крайнего напряжения в борьбе со смертью, жизнь творит свои новые формы. Единственное, что он не может принять и в чем видит подлинную угрозу жизни – это когда она оказывается под властью одного из своих детищ, а именно – человеческой идеи. Невозможность этого примирения Платонов-мыслитель открыл в себе еще в молодости. В его ранних произведениях «Маркун», «Потомки солнца», «Лунная бомба», «Эфирный тракт» герой сначала мечтает о покорении и обмане природного могущества и упивается своей творческой свободой, пытаясь воплотить глобального масштаба инженерные проекты, но затем его постигает моральная и физическая катастрофа – природа отбрасывает его, человека, на положенное ему место. Позже, переживая трагический опыт коллективизации, он сделает столь же радикальный вывод и относительно коммунистического проекта. Но, в отличие от Платонова-философа, Платонов-инженер и организатор социалистического строительства всю жизнь будет метаться между верой и неверием в технику и коммунизм.

Итак, жизненный опыт убеждает Платонова-мыслителя в том, что, подобно диктату технической идеи над фундаментальными законами природы, диктат социальной (а именно коммунистической) идеи над фундаментальными законами человеческого бытия приводит к трагическому итогу. Свободное пребывание в ареале архаического сознания позволяет ему показать, что идея, как только она выходит из головы теоретиков и становится социальным императивом, приобретает свойства, противоположные тем, которые имели в виду ее создатели – из жизнеутверждающей становится жизнегубительной силой, уподобляясь при этом мертвой вещи с ее инертностью, тяжестью и слепотой. В то же время сама идея (в сознании ее авторов и тех, кто слепо в нее верит) воображает себя вечно юной и творческой, а остальной мир рассматривает как неживую, пассивную вещь. Продумывая эти взаимоотношения жизни и идеи, Платонов с тонким и едким сарказмом изменяет смысл федоровской оппозиции «ученые – неученые» на противоположный: если Федоров упрекал ученых в безразличии к нуждам реальной жизни, то Платонов через своих героев (Захар Павлович, лесной надзиратель в «Чевенгуре» и др.) обличает их усердие в навязывании жизни искусственных законов. Абсурд диктата идеи над жизнью (или части над целым, относительного над абсолютным – по логике архаического сознания) Платонов показывает, только немного теоретически схематизировав окружающую его реальность. С одной стороны, перед нами физическое существование темных народных масс, которые счастливы своей темнотой и не испытывают нужды ни в просвещении, ни в перемене образа жизни, с другой – остальная часть тех же темных масс, в «пустое» сознание которых внедрена идея, полностью заполнившая его собой, так что эти люди превратились в слепое орудие ее материализации. Трагической кульминацией материализации идеи является убийство ею живого тела. Платонов описывает это в «Чевенгуре» и «Котловане» в эпизодах расправы над «кулаками». Живые люди, ставшие «ходячей идеей», напоминают механических роботов со встроенным внутрь речевым устройством, извлекающим из себя газетно-лозунговым языком отдельные тезисы идеи. Они, как и полагается машинам, делают свою «работу» технически чисто и душевно бесстрастно.

Заключение. В своей стране Андрей Платонов проделал путь одинокого странника. Он начал его утопистом, но пришел к антиутопии, взобрался на ее вершину, и оттуда ему открылся экзистенциальный горизонт бытия. Но трудность понимания Платонова заключается в том, что в каждой строке им написанного все эти три этапа пульсируют в напряженном сплетении целого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Платонов, А. Автобиографическое письмо / А. Платонов // Избранное. – М.: Просвещение, 1989. – 367 с.
2. Платонов, А. Джан / А. Платонов // Избранные произведения. – М.: Мысль, 1983. – 653 с.
3. Платонов, А. Чевенгур / А. Платонов // Чевенгур: Роман. Повести. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1989. – 558 с.