

СКОРБЯЩИЙ АНГЕЛ. РАЗМЫШЛЕНИЯ ПЛАТОНОВА ОБ ИСТОРИИ.
ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

Орнелла Дискаччати

Это очень хорошо, что у Вас “радостное настроение”. Философия “мировой скорби” не наша философия (И. В. Сталин. Письмо к Демьяну Бедному)

Счастливая Москва — это сложный роман, поддающийся разному прочтению, причем ни одно из этих прочтений не может считаться исчерпывающим. Прозы, равной *Счастливой Москве*, нет в советской литературе сталинского периода. Размышления об Истории в *Счастливой Москве* сближают это произведение с романом *Чевенгур*, в котором мир во многих отношениях далек от поэтики зрелого Платонова. “И каждый день лишь для того и повторяется, чтобы люди вспомнили забытое, необходимое, а люди думают, что это лишь время идет”.

Взгляд Ангела, сторожа-зрителя из *Чевенгура*, древнее крылатое существо из *Счастливой Москвы*, чье присутствие одновременно очевидно и неприметно, стоит на страже судеб героев и выстраивает в единую цепь мысли Платонова об истории.

История у Платонова — это история победителей, но главным образом история побежденных, а именно тех, кто в ликовании “второго дня творения” из угнетенных стали угнетателями. Это превращение угнетенных в угнетателей не покончило, однако, с прошлыми страданиями, поэтому невозможным оказывается и окончательный разрыв с прошлым. В то самое время, когда триумфально побеждает новое технократическое общество, когда все пропитано уверенностью в сияющем будущем, предчувствием его наступления, Платонов парадоксально обращает свой взгляд в прошлое, в то самое прошлое, которое хотят позабыть, предать забвению — в соответствии с догмами идеологии.

Сарториус долго стоял перед этими портретами прошлых людей. Теперь их надгильными камнями вымостили тротуары новых городов, и третье или четвертое краткое поколение топчет где-нибудь надписи (53).

Взгляд Платонова не выражает ностальгии по прошлому, он не стремится остановить “бурное наступление” прогресса, который (если воспользоваться образом Вальтера Беньямина в его девятом *Философском тезисе истории*), зацепившись за крылья Ангела Истории, немолимо влечет его вперед в будущее. Платонов совершенно искренне сочувствует избавлению угнетенных, он неподдельно убежден в человеческом праве на счастье. Но одновременно он не может не сознавать, что “прогресс” оставляет позади себя развалины, — как говорит тот же Беньямин: “груды развалин, взывающих о мести, где человеку нечего делать, ибо там мертвые не восстанут и разрушенное не восстановится в целостности”.

Самбикин задумался, по своему обыкновению, над жизнью вещества — над самим собой: он относился сам к себе как к подопытному животному, как к части мира, доставшейся ему для исследования всего целого и неясного (21).

Жизнерадостный победный оптимизм заставляет *нового человека* уверовать в то, что он автоматически извлечен из бездны скорби, внушает человеку иллюзию, что прогресс исцеляет язвы прошлого, что человечество наконец освобождено и обрело родину в настоящем — здесь и теперь. Однако скорбящий Ангел взирает на повседневность как на лишившуюся смысла: в этой уже построенной лучшей жизни отдельному человеку нет утешения в его скорби.

Если бы страсть жизни средоточилась лишь в темноте кишок, всемирная история не была так долга и почти бесплодна: всеобщее существование, основанное даже на одном разуме желудка, давно бы стало прекрасным. Нет, не одна кишечная пустая тьма руководила всем миром в минувшие тысячелетия, а что-то другое, более скрытное, худшее и постыдное, перед чем весь вопиющий желудок трогателен и оправдан, как скорбь ребенка, — что не пролезает в сознание и поэтому не могло быть понято никогда прежде: в сознание ведь попадает лишь подобное ему, нечто похожее на самую мысль. Но теперь! Теперь — необходимо понять все, потому что либо социализму удастся добраться во внутренность человека до последнего тайника и выпустить оттуда гной, скопленный каплями во всех веках, либо ничего нового не случится (39).

Не голод, не законный порыв к свободе движет, следовательно, Историей, но трагическая диалектика, которая через “снятие противоречий” вновь возвращается к подавлению отдельного человека и природы. В настоящем господствуют победители, торжествующие победу рабочего класса как освободителя будущих поколений, однако за этим столь захватывающим грандиозным строительством скрывается представление об Истории как о таком прогрессе, о таком неуклонном продвижении к освобождению от страданий, при котором раздавленными оказываются именно те несчастные, кому было обещано лучшее будущее.

Мотив воскресения, заимствованный у Федорова, явно присутствующий в *Счастливой Москве*, сливается с мотивом искупления, который в свою очередь тесно связан с идеей счастья, с идеей коллективного искупления — для себя и для других. С избавлением от варварского прошлого, от тревожного чувства вины за медлительность этого искупления, без которого невозможно восстановить Разрушенное.

Следуя лесковской традиции, Платонов разделяет давний взгляд на писательство как на ремесло, а не искусство: он продолжает поиски языка, который расшатал бы застывшее настоящее, проник глубоко в сознание и не позволил ему обольститься пением современных сирен. Идеологическому, утешительному, парализующему языку он противопоставляет язык, разоблачающий обман. Фальшивой благой вести об избавлении он противопоставляет речь, в которой слились стремление восстановить Разрушенное и желание ускорить построение будущего, с тем, чтобы будущее существование наполнилось смыслом.

В красноречивом безмолвии Ангела для Платонова звучит голос мифа. Под взглядом Ангела миф преобразуется в наше собственное переживание прошлого, с которым мы больше не связаны никакой реальной нитью, никакой традицией и никаким наследством. Вследствие обрыва исторической непрерывности, вследствие революции настоящее — здесь и теперь (*hic et nunc*) — застывает, и тогда остро чувствуемый свидетель этого процесса испытывает желание представить время с разных сторон. С одной стороны, контуры прошлого все больше расплываются, прошлое отодвигается все дальше, в незапамятные времена; с другой стороны, преходящее мгновение, то самое настоящее, которое, несмотря ни на что, утекает, воплощается в “тоске” и в “скуке”, и они доминируют как в универсуме персонажей Платонова, так и в современности как эпохе.

Она дышала на него теплотою улыбающегося рта, платье ее шелестело, — скука зла и мужества охватила Сарториуса (26).

Сарториус снова привел Москву в укромную траву и не мог понять, отчего им обоим стало так скучно (28).

Лето окончилось, пошли дожди, такие же долгие и скучные, как в раннем детстве при капитализме (38).

Он заготовил целую пачку чертежных схем и расчетов для электрического весового парка, но одновременно лицо его имело высохшие следы слез и морщины борьбы с неотвязным отчаянием тоскующего чувства (40).

Проникновение техники в повседневную жизнь обесмысливает ее, способствует утрате связи с прошлым, и Платонов, как усердный *утильщик*, собирает слова, вещи, пространственные и временные образы, всевозможные элементы мифа — мифа, который в этом царстве техники живет во фрагментарном и секуляризованном виде. Однако, миф — это часть техники, это та форма, в которой вновь являет отнятое у нас прошлое. Миф в современную эпоху сохраняет изначальную функцию источника значений и символов, которые живо ощущаются в выразительных платоновских образах природы или лабиринтов зданий, где живут и работают его персонажи: достаточно вспомнить ветер у Платонова, который вместе с холодным электрическим светом выражает мифический характер современности.

В эпоху социалистического реализма, когда литературное творчество механически выводится из метода, из совокупности обязательных норм, возникает иллюзия, что в литературе можно прояснить всякую двусмысленность, устранить опасную многозначность мифологического языка, в котором образы перетекают из одного семантического плана в другой, что можно свести миф к иррациональному. В мире техники миф не иррационален, в воображении современного человека он становится главным выражением упрямого стремления человека к спасению и счастью, стремления, которое вынуждает человека сопротивляться существующему положению вещей.

Из материи, из вещной реальности миф извлекает скрытые значения. Ценность этих значений не исчерпывается тем, что в них возрождается прошлое, они также открывают горизонты еще не осуществившейся реальности, эти значения служат выражением той таинственной тьмы, той смысловой загадки, которую еще не уничтожили разрушительные силы техники.

От прошлого нельзя избавиться, его нельзя заглушить, оно постоянно обнаруживает себя в мелочах, невольно напоминает о себе теми вещами, в которых оно отложилось. Поэтому Платонов никогда не скользит взглядом по поверхности вещей, но всегда взглядывается в их глубину. “Видению без чувствования”, о котором говорит Георг Зиммель, Платонов противопоставляет восприятие вещей слухом, осязанием, обонянием, восприятие, мешающее заглушить память.

Память копится в вещах именно потому, что человек лишается способности всем своим существом переживать повседневную жизнь, лишившись умения накапливать события, моменты, составляющие суть жизненного опыта, современный человек уступает эту свою способность вещам. В нынешнюю эпоху, в эру новых беспмятных поколений именно вещи становятся депозитариями памяти, ее хранителями и защитниками; бедные вещи — это те убежища, где память находит себе приют.

Мальчик вздрогнул, все предметы, знавшие его, заплакали по нем, и сон его воспоминаний исчез (20).

Самбикин пошел по Москве. Ему странно и даже печально было видеть пустые трамвайные остановки, безлюдные черные номера маршрутов на белых таблицах, — они вместе с трамвайными мачтами, тротуарами и электрическими часами на площади тосковали по многолюдству (21).

В романе Платонова произвольная память, то есть память, которая возбуждается не каким-либо сознательным действием, а скорее травмами, сбоями в обычном течении жизни, просыпается под воздействием слуха, а не зрения, ибо от окружающей лжи люди сделались незрячими (не случайно внезапная слепота нападает на Сарториуса как раз тогда, когда особенно ярко изображается торжество нового времени).

На этом дворе Самбикин услышал вдруг жалкую музыку, тронувшую его сердце не столько мелодией, сколько неясным воспоминанием чего-то прожитого, оставленного в забвении (18).

Спутник ей убедительно признавался в любви; Самбикин нечаянно заслушался его голоса — в этом голосе звучала темная грудная грусть, и это делало его трогательным, хотя человек говорил пошлость и глупость (20).

В коридоре потух свет из экономии. Комягин ушел в свою комнату и оттуда долго слышались сквозь временную стену звуки измученной любви и дыхание человеческого изнеможения. Москва Честнова

прижалась грудью к канализационной холодной трубе, проходящей с верхнего этажа вниз; она присмирела от стыда и страха и ее сердце билось страшнее, чем у Комягина за перегородкой. Но когда она сама делала то же самое, она не знала, что постороннему человеку бывает так же грустно, и неизвестно отчего (36).

Стоя перед запертыми дверьми, посторонний свидетель чужих объятий страдает вдвойне; во-первых, от сознания одиночества, во-вторых, от понимания эфемерности, преходящести этого мига радости, страдает от этой горькой необходимости.

У Платонова человеческое одиночество перестает быть личной экзистенциальной темой; упор на историческое настоящее превращает его в свидетельство глобальной катастрофы. Ничто не может избавить человека от тревоги, ничто не может указать пути к восстановлению Разрушенного — ни наука, ни техника, ни любовь, которую Платонов исследует, изучает со всех сторон: и как *филия*, то есть любовь к человеку или вещи, и как *агапе*, то есть любовь-милосердие к ближнему, и как *эрос*, то есть любовь-страсть, влечение, соединяющее двоих. “Москва Честнова была права, что любовь это не коммунизм и страсть грустна” (41).

С материнской иронией Платонов рассказывает о напрасных стараниях своих героев заглушить отчаянье: Божко — общественной работой, политической активностью, Самбикин — наукой, Сарториус — изобретательством и техникой. Только Комягин трезво осознает и смиряется с безутешным одиночеством современного человека в гуще ликующих масс. Комягин тоже ищет сиюминутные утешения, чтобы хоть ненадолго подавить повседневную тоску.

Но осознание своей несчастливиости отличает его от других героев. Может быть, именно за эту искренность Москва на время избирает своим пристанищем его убогую комнатуху. Обломок отнюдь не поучительного прошлого, Комягин противопоставляет динамизму новых профессий бездействие, которое воспринимается как наполненное и по-своему трогательное. Отказываясь расти, совершенствоваться, приспособливаться, Комягин уподобляется тому непонятному собрату из литературы XIX века, которого уже пригвоздили к позорному столбу за тунеядство. Пригвоздили те самые предшественники “канцелярских птичек”, которые, как говорил Мандельштам, “пишут и пишут свои Раппортички” (Мандельштам, Окт. 1930).

Сама героиня — Москва, — как кажется, не испытывает сожалений: будучи продуктом революционных эсхатологических устремлений,

она вся нацелена в будущее и одновременно вовлечена в бесконечный водоворот. К ней, к этой сироте нового мира, Платонов относится с особой жалостью, переходящей в трогательную нежность.

Взгляд ангела как будто раздваивается и даже расходится в противоположных направлениях. Он обращен к Сарториусу и Москве, представляющим два разных поколения, которых революция еще более отдалила друг от друга. Сарториус, поддавшись горю, застывает в неподвижности, он ищет выхода во втором рождении, в мужественном примирении с настоящим, в котором “жить стало лучше, жить стало веселей”. Тогда как Москва, даже обиженная этой жизнью, лишившаяся ноги, продолжает бежать. Она настолько захвачена этим лихорадочным бегом в будущее, которое по-прежнему кажется ей сияющим, бегом в будущее, в котором стоит жить, что мы практически теряем ее из виду. При всей своей невинности, пленительности нового существа, только что народившегося в мир, она тоже оказывается жертвой общей судьбы современного человека, обреченного расплачиваться за отрицание прошлого образом смерти, что “до поздних лет в ней неожиданно и печально поднимался и бежал безымянный человек — в бледном свете памяти — и снова погибал во тьме прошлого, в сердце выросшего ребенка” (9).

В общество, где овладение природой рассматривается как раскрепощение человека, где техника царит и служит критерием социальной и идеологической организации, терпеливая природа прибегает к диалектике, ибо она вынуждена защитить себя от вмешательства, нарушающего ее внутренний ритм, от эксплуатации. Этой диалектикой служит, как говорит Платонов в статье “О социалистической трагедии”, историческая память или историческое воспитание человечества. Природа восстает против своего овеществления и, следовательно, против забвения, при этом высвобождаются темные и грозные силы, с которыми невозможно окончательно совладать.

Весь мир вокруг нее стал вдруг резким и непримиримым, — одни твердые тяжкие предметы составляли его и грубая темная сила действовала с такой злобой, что сама приходила в отчаяние и плакала человеческим, истощенным голосом на краю собственного безмолвия. [...] Однако эта музыка, теряя всякую мелодию и переходя в скрежещущий вопль наступления, все же имела ритм обыкновенного человеческого сердца и была проста, как непосильный труд из жизненной нужды (16-17).

Герои романа испытывают шок от столкновения с внешним миром.

“Вот какой ты, мир, на самом деле! — думала нечаянно Москва Честнова, исчезая сквозь сумрак тумана вниз. — Ты мягкий, только когда тебя не трогаешь” (16).

Они ощущают на себе агрессивность одушевленных предметов, воспроизводящую дисгармонию в человеческих отношениях:

.. и ему показалось, что все предметы стали вдруг подобиями, искажениями какого-то знакомого, общего человека, может быть его самого, все они, значит, обратили свое внимание на присутствующих людей и угрюмо усмехнулись на всех своим неясным лицом и положением (56).

Если верно, что техника разрешает конфликты, что “Техника решает все!”, то эта трагическая истина.

Платонов признает за техникой способность улучшить положение людей, но он видит и разрушительность техники по отношению к прошлому и к традиции. Техника обеспечивает триумф сиюминутности, триумф того настоящего, которое не связано ни с прошлым, ни с будущим. Техника распространяет власть человека на область случайного, делает человека героем и строителем, но в то же время она порождает уязвимость, пассивность человека:

Он проснулся довольный, с решимостью сделать и довести до совершенства всю техническую арматуру, автоматически перекачивающую из природы в человеческое тело основную житейскую силу пищи. Но глаза его уже с утра поблекли от воспоминания по Москве и он от страха страдания разбудил Самбикина (33).

И сама оказывается бессильной перед лицом смерти, которая представляет собой триумф природы над человеком.

Он был опечален грустью и бедностью жизни, настолько беспомощной, что она почти непрерывно должна отвлекаться иллюзией от сознания своего истинного положения. Даже Самбикин ищет иллюзий в своих мыслях и открытиях, — он тоже увлечен сложностью и великой сущностью мира в своем воображении. Но Сарториус видел, что мир состоит более всего из обездоленного вещества, любить которое почти нельзя, но понимать нужно (34).

В мире техники миф и демифологизация тесно переплетены, что видно, например, в городском строительстве и в архитектуре. Следуя традиции Достоевского, Платонов выступает в романе как *утильщик*, перерывающий все закоулки современности, однако он не одержим урбанистическим преображением столицы, которое, как он подчеркивает,

и неполно и ущербно; Платонов предпочитает описание мест и вещей, в которых скопилось, отложилось прошлое. Это главным образом стихийно возникшие рынки, памятные места, посещаемые обломками прошлого: последними кустарями, уволенными москательщиками, мелкими воришками, места, где попадаются предметы, на которых еще заметна патина времени.

... здесь были шубы, прошедшие за время революции столько рук, что меридиан земного шара мал для измерения их пути между людьми; в толпе торговали еще и такими вещами, которые потеряли свой смысл жизни, — вроде капотов с каких-то чрезвычайных женщин, попцовских ряс, украшенных чаш для крещения детей, сюртуков усопших джентельменов, брелоков на брюшную цепочку и прочего (53).

Счастливая Москва — это произведение, текст которого автор подверг тщательной отделке каждого абзаца, фразы, слова, — подверг порой беспощадному сокращению ради того, чтобы проникнуть “именно туда, в сверхконкретность, в низкую действительность, откуда все стремятся уйти” (записные книжки).

В этом романе, до предела насыщенном теоретическим подтекстом, форма оказывается перводвигателем этико-познавательного содержания. *Счастливая Москва* никак не укладывается в каноны соцреализма, это повествование так же бесчеловечно, как бесчеловечен переживаемый в ней мир, это произведение, “которое не исчерпывается, но сохраняет концентрированную силу и может развиваться еще спустя долгое время”. Это бахтинское “большое время”, в котором взгляд Ангела совпадает с русской точкой зрения, иными словами, как поясняет Витторио Страда, это синтез отношения современной России к Западной Европе и к самой себе как органической части Европы и одновременно чему-то отличному от нее.

По нашему мнению, сопоставление идей Платонова с мыслями таких философов, как Вальтер Беньямин, позволяет не ограничивать прочтение его сочинений советским контекстом. Платонова необходимо вернуть в контекст “большого времени” мировой культуры.

ЛИТЕРАТУРА

Платонов А.

- 1991 Счастливая Москва. — Новый мир (1991) 9, с. 9-58.
1994 Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. Составление, подготовка текстов и примечания Н. В. Корниенко и Е. Д. Шубиной. Москва 1994.

Benjamin W.

- 1976 Tesi di filosofia della storia. — In: Angelus Novus. Saggi e frammenti, Torino 1976, pp. 72-83.
1976 a Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov. — In: Angelus Novus. Saggi e frammenti, Torino 1976, pp. 235-260.

Strada V.

- 1980 Per una teoria del romanzo russo. — In: Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa, Torino 1980, pp. 391-406.