

## ПРИРОДА В РОМАНЕ-МИФЕ А. ПЛАТОНОВА “СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА”

Функционирование образов природы в романе-мифе А. Платонова “Счастливая Москва” обусловлено характером жанрового мышления писателя. В роман Платонова интенсивно внедряется мифологическое начало, которое является жанрообразующим. Платоновский мифологизм, в отличие от мифологизма Дж. Джойса, Т. Манна, Д. Лоренса, не связан с воспроизведением конкретных архаических сюжетов, мотивов и образов. Платонов исходит из мифологизма современной ему действительности, которая, по сути, актуализировала глубинные структуры архаического мифомышления.

Как же проявляется мифологическое начало в таком специфическом жанре, как роман-миф? Исследователи неоднократно указывали на коренное отличие использования образов природы в архаическом искусстве и в литературе Нового времени. Первобытное искусство, ориентированное на изображение мироздания в целом, представляло природу как одухотворенное и самостоятельное целое, равное человеку. В искусстве Нового времени, сконцентрированном на проблемах частной жизни человека, природа отодвигается на второй план, начинает занимать подчиненное положение. И. Франк-Каменецкий отмечал: “В мифе мы находим образное восприятие природы в терминах, заимствованных из социальных отношений. Поэзия, направленная на изображение жизни общества, использует явления природы для образного воспроизведения человека и людских отношений”<sup>2</sup>. Так, картины природы могут выступать как декоративный фон, часть характеристики героя или образное выражение его душевных переживаний.

В романе Платонова предметом авторской рефлексии является жизнь первого социалистического поколения. Однако элементы природы являются не только неподвижным фоном, средством художественного изображения или способом психологического анализа. Природа в романе равна человеку в своем существовании и выступает субъектом действия: “пространный воздух ночи входил через дверь балкона в залу и цветы... дышали и сильнее пахли, чувствуя себя живыми в потерянной земле”<sup>3</sup> (С. 37). Подобная персонификация природы отсылает к законам архаического мышления, для которого характерно отношение к природе как живому существу.

Между тем реабилитация природы, обладающей самостоятельным бытием, начинается на рубеже XIX–XX вв. в эстетике символистов, для которых и природа, и человек – элементы единого целого, космоса, и характерна для искусства XX в. в целом. Природа перестает быть только объектом наблюдения, элементы ее сопричастны человеку, включены в его сознание. Миры природы и человека взаимопроницаемы, в результате чего субъект и объект меняются местами и природа начинает участвовать в сюжете: подталкивает героя к тому или иному действию, тем самым влияет на ход событий. “Москва любила лежать в траве и <...> видеть летние облака, плывущие далеко над всеми неизвестными странами и народами; от наблюдения облаков и пространства в груди Москвы начиналось сердцебиение, как будто ее тело было вознесено высоко и там оставлено одно” (С. 11). Эти впечатления побуждают героиню поступить в школу воздухоплавания. Глядя на дерево, растущее “прямо вверх и в стороны, никуда не закругляясь и не возвращаясь назад”, Москва говорила: “Это я, как хорошо! Сейчас уйду отсюда навсегда!” (С. 66). После этого Москва покидает сферический зал ресторана, “круг комнатной жизни” и вступает на большую дорогу жизни – идет в шахту метро. Таким образом, Платонов освобождает картины природы от роли вспомогательного элемента композиции и выводит ее на фабульный уровень. “Если подобные (природные) мотивы еще занимают место в построении фабулы, мы имеем дело с продукцией, занимающей промежуточное положение между мифом и поэзией,” – отмечал И. Франк-Каменецкий<sup>4</sup>.

К законам мифологического нарратива отсылает и система тождеств, организующая платоновский художественный мир. Прежде всего, обращает на себя внимание тождество природы и человека. Исследователи творчества писателя уже давно обратили внимание на прямые параллели, объединяющие портрет героя с картинами природы<sup>5</sup>. Причем, как отмечала Л.П. Фоменко, «картины природы не становятся подсобным средством психологического анализа», «совпадающие детали картин природы и портрета как бы вписывают человека в грандиозный процесс всеобщего бытия, всеобъемлющей жизни»<sup>6</sup>. Данная особенность имеет определенные мировоззренческие основания: для Платонова человек – продолжение природы, ее творение. «Москва любовалась собой и знала, что здесь нет ее заслуг, ... есть точная работа прошлых времен и природы <...> Природе надо было обязательно сочувствовать – она столько потрудились для создания человека. – как неимущая женщина, много родившая и теперь уже шатающаяся от усталости» (С. 14). Приведенный фрагмент романа является художественным воплощением идей, высказанных писателем еще в ранней публицистике. Так, в статье «Ремонт земли» Платонов отмечал: «Земля это весь мир, с пашнями, цветами, людьми, реками, облаками. Земля это то, откуда мы вышли и куда мы уйдем, где мы живем, радуемся и боремся»<sup>7</sup>.

Платоновское изображение мира базируется на диалектическом тождестве человека (социума), природы и культуры, ибо «...что родило культуру? Внешние относительно человечества условия природы и соответствие явлений человеческой жизни общему ходу мирового естественного процесса»<sup>8</sup>. Подобная гармоническая целостность была характерна для архаического мышления.

Тождество человека и материи (живой и неживой) связано с концепцией мира и человека в XX в. Символисты отрицали возможность раздельного существования мира человека, природы и культуры. Тяготение к индустриализации природы и человека было актуально для поэтов Пролеткульта и группы «Кузница». Указанная мировоззренческая установка порождает прием своеобразного синкретизма, ведущий к упразднению грани между человеком, живой и мертвой природой.

В романе-мифе Платонова человеческая жизнь, явления природы и объекты культуры, будучи взаимосвязанными, описываются в одних категориях: для описания человека и природы используется техническая лексика (земля – «жерло могучей воздуходувки», рука – «полный резервуар», сердце – «генератор, к которому можно подключить весь мир»); в категориях человеческой жизни осмысливается природа и объекты культуры («смерть листьев на бульваре», «деревья уснули», «худые ветви», «опухшие колосья», «неимущая луна»).

У Платонова, как и у большинства писателей XX в., меняются принципы соотношения человека, природы и культуры: если в традиционном романе они существовали как параллельные миры, то в платоновской художественной системе они вступают в отношения взаимоотражения и в одинаковой мере передают состояние мира в целом. Ощущаемое писателем энтропийное состояние универсума повторяется, преломляется в системе трех зеркал – человека, природы и культуры. (Например, «скука стоит в сердце» / «скупная ночь поздней осени» / «скупающее вещество» комнаты). Платоновский универсум отмечен коннотатами усталости, ветхости: «изжитый, истертый, утомленный». Тотальная усталость социума, природы, культуры определяет вектор движения в небытие, в материнское лоно земли. Развитие романного мышления характеризовалось выделением человека из природного окружения. Платоновский роман демонстрирует «обратную перспективу» движения героев: назад, в землю. Самбкин мечтает «остаться в самом низу земли, поместиться хотя бы в пустой могиле с Москвой»; Сарториусу снится, что «его мертвого зарыли в землю, в глубокое тепло»; Комягин ждет момента, когда свалится «в овраг личной смерти». Та-

ким образом, устремленность героев вверх, на небо, обращается в противоположное направление – вниз, в землю.

Специфические формы восприятия природы эксплицированы в дискурсах героев романа. Элементы природы подвергаются своеобразной “перекодировке”, предстают в своих семиотических воплощениях. “Для мифопоэтической модели мира существует вариант взаимодействия с природой, в котором природа представлена не как результат переработки первичных данных органическими рецепторами (органами чувств), а как результат вторичной перекодировки первичных данных с помощью знаковых систем”<sup>9</sup>. Так, например, небо в художественной системе романа является “счастливой страной будущего”. “Мульдбауэр говорил о слое атмосферы на высоте где-то между пятьюдесятью и стами километров <...> Это было “небо” древних людей и счастливая страна будущих <...> Мульдбауэр предсказывал близкое завоевание стратосферы и дальнейшее проникновение в синюю высоту мира, где лежит воздушная страна бессмертия; тогда человек будет крылатым, а земля останется в наследство животным” (С. 41–42).

Пространственное воплощение будущего свойственно мифологическому мышлению. В архаической картине мира образы будущего локализовались где-то за тридевять земель, за океанами, под землей или на небе. То, что считается должным и истинным, надстраивается по горизонтали вверх, мыслится как одномоментное с настоящим и таким образом наделяется реальным бытием<sup>10</sup>. Это свойство архаического мышления было актуализировано в советскую эпоху. В основе мифа о летчиках – “сталинских соколах” – лежала мифологема вертикали, воплощающая устремление ввысь, («Все выше, и выше, и выше стремим мы полет наших птиц!»), преодоление верхних границ Советского Союза в стратосферных полетах.

Разомкнутость в космос – доминанта стиля писателя, отсылающая к принципам мифологического сознания. Платоновский космизм определяет характер окружения героев. Как в мифе, фон освобождается от форм реального бытия и раздвигается до вселенских масштабов. Герои действуют в мироздании, в окружении солнца, луны, звезд, неба. “Происходит <...> выход из мимолетного, эмпирического в вечное. Эмпирическое приобретает метафизический и/или экзистенциальный статус”<sup>11</sup>.

Восприятие и художественное воссоздание природы писателем является важнейшей характеристикой его творческого метода. Подчиняя себя идеологическому языку современной эпохи, автор вскрывает архаические парадигмы создаваемой утопии. В пространстве сложного взаимодействия мифологем архаической и новой социальной мифологии создается своеобразный художественный мир А. Платонова.

<sup>1</sup> См.: Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975; Белецкий Л. И. *Изображение живой и мертвой природы* // Белецкий Л. И. *Избранные труды по теории литературы*: Сб. ст. М., 1964; Франк-Каменецкий И. *К генезису легенды о Ромео и Юлии* // *Русский текст*. 1996. № 4.

<sup>2</sup> Франк-Каменецкий И. *Указ. пр.* С. 186.

<sup>3</sup> Платонов А. *Счастливая Москва* // “Страна философов” А. Платонова: Сб. ст. М., 1999. Вып. 3. С. 37. (Далее в тексте сноски приводятся по этому изданию с указанием страницы в скобках после цитаты.)

<sup>4</sup> Франк-Каменецкий И. *Указ. пр.* С. 187.

<sup>5</sup> См.: Скобелев В. П. *О народном характере в прозе Платонова 20-х гг.* // *Творчество А. Платонова*: Сб. ст. Воронеж, 1970.

<sup>6</sup> Фоменко Л. П. *Человек в философской прозе А. Платонова*. Калинин, 1985. С. 43.

<sup>7</sup> Платонов А. *Ремонт земли* // Платонов А. *Возвращение*: Сб. ст. М., 1989. С. 10–11.

<sup>8</sup> Платонов А. *Культура пролетариата* // Платонов А. *Там же*.

<sup>9</sup> Топоров В. Н. *Модель мира* // *Мифы народов мира*: Энциклопедия: В 2 т. 1992. Т. 2. С. 162.

<sup>10</sup> См.: Бахтин М. М. *Указ. пр.*

<sup>11</sup> Левин Ю. И. *От синтаксиса к смыслу и дальше* (О “Котловане” А. Платонова) // *Вопросы языкознания*. 1991. № 1. С. 171.

**Ярошенко Людмила Викторовна** – аспирантка кафедры русской и зарубежной литературы ГрГУ им. Я. Купалы. Научный руководитель – доктор филологических наук Т.Е. Автухович.