

УДК 82(091)

ББК 83.3(2Рос-Рус)

Т28

Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 4 / Отв. ред. Е. И. Колесникова; Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — СПб.: Наука, 2008. — 320 с.

ISBN 978-5-02-026517-2

Книга продолжает серию изданий Пушкинского Дома о творчестве выдающегося писателя XX в. Андрея Платонова. Основу четвертого выпуска составляют материалы международного семинара «Платонов в контексте мировой культуры», представляющие современный взгляд ведущих отечественных и зарубежных исследователей русской литературы на феномен художественного мира писателя. Статьи сочетают теоретический подход с традиционным для данной серии текстологическим анализом. Представлены также новые материалы меуарного характера.

Сборник адресован исследователям, преподавателям, а также широкому кругу читателей.

Ответственный редактор

Е. И. КОЛЕСНИКОВА

Рецензенты:

Н. Ю. ГРЯКАЛОВА, В. В. ПЕРХИН

ТП 2008-1-192

ISBN 978-5-02-026517-2

© Коллектив авторов, 2008

© Редакционно-издательское оформление. Издательство «Наука», 2008

В. Ю. Вьюгин

**«СЮР-РЕАЛИИ» ПЛАТОНОВА:
ОТ БРЕТОНА ДО БРОДСКОГО**

(К проблеме эстетической идентификации писателя)

Одним из аспектов, важных для исследования творчества любого писателя, является поиск его места среди исторически определенных эстетических парадигм. Сопоставление творчества Платонова с сюрреализмом, которому и посвящена предлагаемая работа, — очередной шаг в последовательном переборе уже поставленных вопросов: Платонов авангардист? модернист? соцреалист? символист? магический реалист?..

«Сюрреализм» Платонова проблематичен. С одной стороны, в критике уже сложилось и поддерживается мнение о причастности русского писателя к инокультурному явлению. С другой — связь эта не представляется очевидной. Описать и проанализировать те реалии платоновского текста, которые позволили бы четко определить схождения между Платоновым и сюрреализмом, оказывается сложнее, чем их уловить. Сам факт, что рецепция платоновского творчества в сюрреалистическом измерении довольно устойчива, позволяет говорить о наличии некоторых структур, которые производят на читателя эффект «сюрреальности». Однако дает ли возможность существование таких «сюр-реалий» включить Платонова в разряд сюрреалистов?

Сюрреалистическая перспектива Платонова была обозначена Бродским, который, как выясняется из элементарного обзора литературы, если не повлиял на многие более поздние критические оценки в этом направлении исследований, то предвосхитил их. И тот же Бродский противопоставил «серьезный» сюрреализм Платонова некоему существовавшему прежде «несерьезному». Хоть и не именованный, круг Бретона и его последователей узнать в «несерьезном» сюрреализме нетрудно. Мы оттолкнемся от высказывания Бродского, проследив отзвук или повторение его идей в поздних критических репликах по поводу сюрреализма Платонова, а затем коснемся эстетических отношений между Платоновым и классическим сюрреализмом, избрав для этого, правда, очень локальный матери-

ал — манифест А. Бретона 1924 г. Понятно, что в силу наложенных ограничений наши размышления могут носить лишь предварительный характер. Их цель — не исчерпать проблему, но обозначить один из возможных подходов к ее решению.

Бродский, как известно, определил свой подход к «платоновскому сюрреализму» следующим образом: «Если за стихи капитана Лебядкина о таракане Достоевского можно считать первым писателем абсурда, то Платонова за сцену с медведем-молотобойцем в „Котловане“ следовало бы признать первым серьезным сюрреалистом».¹ Для более поздних попыток эстетической идентификации Платонова подобные сближения не редкость. М. Геллер отметил сюрреализм в «Мусорном ветре», а «14 Красных Избушек» назвал сюрреалистической сатирой.² Т. Сифрид упоминает о сюрреализме Платонова в связи с переломом, произошедшим в творчестве писателя после 1934 г.: «Из поздних вещей Платонова исчезли все следы сатиры, гротеска и сюрреализм, так же как и вопиющая деформация языка, которая стала эмблемой его литературного стиля».³

Вслед за Бродским Т. Сифрид ставит Платонова в один ряд с Кафкой, Джойсом, Музилем и Беккетом, помещая его сюрреализм в единый синонимический континуум с сатирой, гротеском и снова — с деформацией языка. М. Кох-Любушкина, кажется, первый исследователь, предложивший более или менее целостный поэтический анализ одного из платоновских произведений в перспективе сюрреализма, пишет о «14 Красных Избушках» как о «комедии с трагическими обертонами или, скорее, трагедии, в которой используются комические приемы, заимствованные у сюрреализма».⁴ Исследователь указывает на платоновское «особое письмо, безусловно сходное с тем, что на Западе связывается с сюрреализмом», и в то же время говорит, что «Платонов, будучи независимым от какой бы то ни было литературной школы, безусловно экспериментировал над жанрами и языком».⁵ Техника письма, сам прием, но не мировоззренческая общность, согласно М. Кох-Любушкиной, в первую очередь сближает Платонова с сюрреалистами. Е. Ябло-

¹ Бродский И. Предисловие к повести «Котлован» // Андрей Платонов: Мир творчества. М., 1994. С. 154.

² Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Paris : YMCA-Press, 1982. С. 402.

³ Seifrid T. Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit. Cambridge, 1992. P. 12.

⁴ Koch-Lubouchkine M. The Concept of Emptiness in Platonov's Fourteen Little Red Huts and Dzhan // A Hundred Years of Andrei Platonov: Platonov Special Issue: In 2 Vol. Vol. 1: Essays in Poetics (Journal of the British Neo-Formalist Circle). 2001. Vol. 26. P. 82.

⁵ Любушкина М. Платонов-сюрреалист («14 Красных Избушек») // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2. С. 114.

ков, устанавливая платоновскую эстетическую идентичность, замечает: «Платонов — ярчайший представитель сюрреалистического „барокко“ 20-х годов».⁶ При этом подчеркивается все та же антиномия «мировоззрение—стиль»: «Сквозь сюрреалистический стиль „просвечивает“ глубочайшая философская проблема: дихотомия человека и бытия, фатальная „нецельность“ Универсума...».⁷ Взаимозависимость аграмматичности языка и философии также подчеркивалась Бродским, ведь «сюрреализм серьезный» — «форма философского бешенства, продукт психологии тупика».⁸ Однако Е. Яблоков пишет, и вполне справедливо, о систематичности в философии Платонова. Р. Чандлер в предисловии к сборнику платоновских рассказов замечает, что «его сюрреализм имеет мало общего с гиперинтеллектуальным французским направлением».⁹ В высказывании Р. Чандлера слово «сюрреализм» представляет тему — то, что уже известно и не требует проблематизации; ремой выглядит у него несходство платоновской разновидности сюрреализма с французской. Нечто похожее опять-таки имел в виду Бродский, разделяя «серьезный» и «несерьезный» сюрреализм.

Думается, приведенных мнений достаточно, чтобы представить грани платоновского «сюрреализма»: платоновский сюрреализм есть поэтическая форма (сюрреализм Платонова связан особым языком и поэтической техникой); платоновский сюрреализм не есть содержание (мировоззренчески Платонов мыслится независимым от сюрреализма); платоновский сюрреализм не есть классический сюрреализм.

М. Кох, Любушкина приводит соображение, которое нарушает цельность данной схемы, при всех несомненных нюансах все же объединяющей упомянутые подходы. Исследовательница размышляет об «автоматическом письме» у Платонова, имеющем, как известно, непосредственное отношение именно к несерьезному, т. е. «классическому», сюрреализму: «Большинство его (одного из платоновских героев. — В. В.) высказываний (более шестидесяти) заканчивается восклицательным знаком — свидетельством политико-риторического преувеличения и сюрреалистского „автоматического языка“».¹⁰

⁶ Яблоков Е. А. На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 10. Попутно, в связи с этим тезисом Е. А. Яблокова, спросим: подразумевает ли сказанное, что в России широко был представлен сюрреализм или же Платонов был каким-то образом в национальном одиночестве связан с зарубежным направлением?

⁷ Там же. С. 12.

⁸ Бродский И. Предисловие к повести «Котлован». С. 155.

⁹ Chandler R. The Return and Other Stories // Platonov A. The Return. London, 1999. P. XII.

¹⁰ Koch-Lubouchkine M. The Concept of Emptiness in Platonov's Fourteen Little Red Huts and Dzhan. P. 86.

В последнее время тема «автоматического языка» у Платонова напоминает о себе все чаще;¹¹ желаем мы выбрать отрицательную позицию в ее решении или же положительную, она проста лишь на первый взгляд.

Уточнение проблематики

Как уже говорилось, мы рассмотрим отношение Платонова к «классическому» французскому реализму. Принятое ограничение вызвано несколькими причинами, среди которых невозможность охватить весь материал стоит отнюдь не на первом месте. Проводить сравнение уместно лишь с явлениями, в достаточной степени определенными, — что в случае с сюрреализмом далеко не очевидно. Если подходить к сюрреализму как к закрепленному конкретной историко-культурной ситуацией эстетическому направлению, то проблема его границ неизменно заставит вспомнить и о его началах — о ряде принципов и образцов, следуя которым или расшатывая которые основатели и адепты направления осуществляли свою эстетическую практику. Это первое, что обусловило выбор.

Теоретически парадигма направления может складываться продолжительное время, и тогда рассуждения о его начале будут затруднены. В случае с сюрреализмом дело обстоит иначе. Начало сюрреализма фиксируется сравнительно легко. Если не вдаваться в детали с выявлением предшественников и предыстории направления, оно увязывается с выходом «Манифеста сюрреализма» 1924 г. А. Бретона. Бретон осмысляет собственную совсем недавнюю сюрреалистическую практику и задает в соответствии с жанром перспективу нового направления. Текст Бретона вполне аналитичен, что не всегда характерно для манифестов. В нем опознаются тезисы, которые опять-таки проецируются на артистическую деятельность Бретона и ряда его сподвижников: связь между декларацией и художественной практикой в самом деле существует, хотя бы в некотором временном отрезке. Манифест поэтому удобно рассматривать как отправную точку для сравнения. Последнее при таком решительном ограничении будет, разумеется, не полным, но оно позволит уловить некоторые, безусловно существенные, тенденции.

С Платоновым в отношении поэтических деклараций дело обстоит сложнее. Платонов манифестов, подобных бретоновскому, не писал, а его «программные статьи», если таковые и есть, далеко не упрощают задачу. Платоновская эстетическая «доктрина» изначально в гораздо большей степени, чем бретоновская, требу-

¹¹ См. статью Л. Шеквист в наст. сборнике.

ет восстановления, и обойти это риторически незащищенное место в границах данной работы практически невозможно.¹²

При поиске общих оснований для проведения параллелей актуальна синхронность явлений: становление Платонова как писателя со своим особым «платоновским» идиостилем приходится как раз на середину 20-х гг. В то же время о его прямых связях с сюрреалистами ничего не известно. Единственное, что можно предположить и в чем, пожалуй, можно быть уверенным — в общей атмосфере модернистского и авангардного искусства, которой, естественно, Платонов чужд не был.

Отталкиваясь от манифеста Бретона, попытаемся отыскать некоторые соответствия его идеям у Платонова. Творчество Платонова предстанет при этом как некий гипертекст в простейшем смысле слова: как набор текстов, между которыми легко установить смысловые референции (структурная, принципиальная поэтическая эволюция Платонова несомненна, однако столь же убедительно мнение о его тематическом постоянстве). Вначале нас будет интересовать самый простой мотивный анализ.

Воображение и детство

Бретон начинает свои размышления с ряда психологических и психоаналитических метафор, логика сцепления которых позволяет ему выстроить цепочку взаимосвязанных категорий «детство—воображение—свобода». Эти качества типичны и очень скоро утрачиваются человеком на жизненном пути.

Le seul mot de liberté est tout ce qui m'exalte encore. Je le crois propre à entretenir, indéfiniment, le vieux fanatisme humain. Il répond sans doute à ma seule aspiration légitime. Parmi tant de disgrâces dont nous héritons, il faut bien reconnaître que la *plus grande liberté* d'esprit nous est laissée. A nous de ne pas en mésuser gravement. Réduire l'imagination à l'esclavage, quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice supérieure.¹³

[Слово «свобода» — все, что меня еще возбуждает. Я уверен, что оно способно передать, неопределенно, древний людской фанатизм. Оно,

¹² Это вынуждает меня сослаться на собственные работы: *Вьюгин В. Ю.* 1) Андрей Платонов: Поэтика загадки: (Очерк становления и эволюции стиля). СПб., 2004; 2) Между двух молчаний: Об иносказании А. Платонова // Русская литература. 2004. № 4.

¹³ *Breton A.* Manifeste du surréalisme; Poisson soluble. Paris: Éditions du Sagittaire, 1924. P. 9. В русском переводе манифест Бретона появился поздно: *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. / Сост. Л. Г. Андреев и др.; Коммент Г. К. Косикова и др. М., 1986.

без сомнений, отвечает моему единственному законному стремлению. Все же следует признать, что помимо немилостей, которые мы получаем в наследство, нам оставлена и *величайшая свобода духа*. Нам надлежит не употребить ее во зло. Сводить воображение к рабству, даже если оно грубо будет называться счастьем, означает прятаться от того, что по своей сути оказывается высшим судом.]

Человек изначально, фило- и этногенетически, обладает духовной свободой. Свобода является в воображении. Но воображение подчиняется *счастью*, которое оказывается вещью прагматической и в этом смысле лишь *благополучием*, и поэтому наделяется автором отрицательными коннотациями.

Детство, что довольно типично, должно трактоваться не как сугубо возрастная категория. Это, скорее, представление об утраченном изначально душевном состоянии, которое сохраняется на протяжении жизни лишь избранными и которое стоит того, чтобы попробовать его удержать или к нему вернуться.

Не думается, что признание такого *детства* значимым для платоновского художественного мира концептом вызовет много нареканий. В данном отношении «Знаки „покинутого детства”» Л. Карасева показательны:

Детское начало, являющееся на глубинном уровне стержневым у Платонова, проступает в сотнях деталей, эпизодов, оно содержится в них как подтекст, который при обычном чтении кажется эстетической странностью, а при чтении аналитическом становится оправданным и органичным.¹⁴

С этим тезисом о подспудной тотальности детской перспективы у Платонова хотелось бы согласиться. Тогда, в частности, открылась бы и возможность протянуть нить к манифесту Бретона. Однако, к сожалению, у Платонова *взрослость* часто занимает место *детского*. Так, в «Чевенгуре»:

Поганкин встретил Дванова неласково — он скучал от бедности. Дети его за годы голода постарели и, как большие, думали только о добыче хлеба. Две девочки походили уже на баб: они носили длинные материны юбки, кофты, имели шпильки в волосах и сплетничали. Странно было видеть маленьких умных озабоченных женщин, действующих вполне целесообразно, но еще не имеющих чувства размножения. Это упущение делало девочек в глазах Дванова какими-то тягостными, стыдными существами.¹⁵

Или в «Записных книжках»:

В сущности нет ни детей, ни взрослых — есть одинаковые люди. Взрослый ни дороже, ни дешевле ребенка.

¹⁴ Карасев Л. Знаки «покинутого детства»: Анализ «постоянного» у А. Платонова // Андрей Платонов: Мир творчества. С. 112.

¹⁵ Платонов А. П. Чевенгур. М., 1988. С. 99—100.

Дети — все [взрослые] разумные люди. Великая ложь — смотреть на них сверху; они хитроумный удивительный и наблюдательный народ.¹⁶

Рассматривая ситуацию в целом, можно говорить о взаимобратности двух начал, детского и взрослого, или о стирании границ между ними, характерном для художественного мира Платонова. Существование обратной направленности в перенесении «психологий» решительно ставит под сомнение гипотетическую транзакцию «Бретон — детство — Платонов». Последняя может быть принята лишь с серьезными оговорками.

Безумие и воображение

Бретон связывает детство с воображением. Свободой воображения и поэтой свободой духа среди взрослых обладают лишь сумасшедшие или безумные. Для Платонова эта связь тоже актуальна. По крайней мере один из его центральных «взрослых» героев, ироническое отношение к которому было выработано автором не сразу, *без-умен*: Копенкин, особенно в «Строителях страны», отдается на волю «общей жизни», никак не включая собственное персональное сознание вещей.¹⁷ Данное обстоятельство и делает его успешным: бандит Грошиков не может поймать Копенкина, так как тот сам не знает, куда отправится. Иррациональное поведение героя находится в прямой зависимости от одержимости любовью к умершей женщине; это составляет существо персонажа и определяет его остальные качества.¹⁸

Способность к созидательному воображению отличает Александра Дванова, имеющего «новый свет» «в своем ясном чувстве», умеющего выдумывать истину и одаривать ею других людей. Действие на грани галлюцинаций становится для него определяющей чертой (сцены с «евнухом души»). Крайне показательны и хрестоматийный эпизод, где Дванов видит два пространства:

Дванов опустил голову, *его сознание уменьшалось* от однообразного движения по ровному месту. И то, что Дванов ощущал сейчас как свое

¹⁶ Платонов А. П. Записные книжки: Материалы к биографии / Публ. М. А. Платоновой; Сост., подгот., предисл. и примеч. Н. В. Корниенко. М., 2000. С. 21.

¹⁷ «Копенкин же действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей головы» (Платонов А. П. Чевенгур. С. 120—121).

¹⁸ «Но если вынуть из Копенкина Розу Люксембург, Копенкин на другой день уехал бы крестьянствовать, копить скотину и ненавидеть советскую власть» (Платонов А. П. Строители страны // Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов. СПб., 1995. С. 384).

сердце, было постоянно содрогающейся плотной от напора вздымающегося *озера чувств*. Чувства высоко поднимались сердцем и падали по другую сторону его, уже превращенные в *поток облегчающей мысли*. Но над плотиной всегда горел дежурный огонь того сторожа, который не принимает участия в человеке, а лишь подремывает в нем за дешевое жалованье. Этот огонь позволял иногда Дванову *видеть оба пространства* — вспухающее теплое озеро чувств и длинную быстроту мысли (курсив мой. — В. В.).¹⁹

Эта способность вполне сопоставима с известным тезисом бретоновского проекта:

Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire. C'est à sa conquête que je vais, certain de n'y pas parvenir mais trop insoucieux de ma mort pour ne pas supputer un peu les joies d'une telle possession.²⁰

[Я верю в будущее разрешение этих двух по видимости взаимопротиворечащих состояний, каковыми являются сон и реальность, в некую абсолютную реальность, *сюрреальность*, если так можно выразиться. Именно ее я отправляюсь завоевывать, уверенный в неудаче, но слишком беззаботный в отношении своей смерти, чтобы не рассчитывать хотя бы на какую-то толику радостей от такой одержимости].

Герой Платонова иногда способен объединять чувства и мысли, обычно разъединенные. Если принять, что чувство у Платонова противостоит рассудку, так же как и сон у Бретона, и что при этом герой Платонова явно пребывает в «особом состоянии», то сходство, безусловно, есть, хотя и не полное.

Платонов	Связка	Бретон
Чувство	Иррациональное	Сон
Мысль	Рациональное	Реальность
Уменьшение сознания	Особое состояние сознания, «попытка сюрреальности»	Психический автоматизм

Средняя колонка показывает, на чем основано тождество. Крайние — фиксируют различия. Несмотря на разницу между чисто фикциональной и «спекулятивно-герменевтической» системами (Дванов — элемент первой, а Бретон интерпретирует собственный психический опыт), концептуальное поле остается для них единым. Бретон и Платонов оперируют одними и теми же идеями и, что не менее важно, во многом близкими способами их сочетания. К тому же понятно, что Бретон не только в манифесте, но и в художественных текстах использовал схожую модель описания или наррации.

¹⁹ Платонов А. П. Чевенгур. С. 161.

²⁰ Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 23—24.

И у раннего, и у зрелого Платонова без труда можно найти героев, тяготеющих к упомянутому типу. Некоторые буквально всю жизнь пребывают в измененном состоянии с полным преобладанием иллюзии:

Сидел согнутый в три погибели, не двигался и не говорил — не то дремал, не то думал.

Но Протегален не думал, не дремал, а переселился в другие края, себе по душе.²¹

Галлюцинации и иллюзии — то отнюдь не пустячное дело, которым Бретон рекомендовал не пренебрегать:

Et, de fait, les hallucinations, les illusions, etc. ne sont pas une source de jouissance négligeable.

[И в самом деле, галлюцинации, иллюзии и т. д. не есть источник удовольствия, которым можно пренебречь (т. е. не источник удовольствия, а серьезное дело. — В. В.)]²²

Впрочем, данное совпадение не делает ситуацию уникальной. Следует учитывать, что Бретон и Платонов не были единственными критиками расщепленного мироустройства. Первый попавшийся пример — осмысление антиномии «рацио и иррацио» у Мережковского в «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», где присутствует и образ плотины (словно заимствованный Платоновым), и разрыв веры и науки, непознаваемого и познаваемого — с апелляцией к Канту.²³ Иными словами, рефлексия по поводу иррациональности характерна и для сюрреализма, и для Платонова, но это не позволяет видеть между ними прямую связь.

Каждый из рассмотренных концептов, взятых из манифеста Бретона и, безусловно, для него ключевых, имеет значимые параллели у Платонова. Однако, как мы видели, отношение к ним, их трактовка и включение в контексты, отнюдь не тождественны. Несомненна общность «идеосферы», своеобразного понятийного лексикона эпохи, из которого черпают Платонов и Бретон. Но при этом крайне важно, что не только они: модернизм вообще во всей пестроте своих поэтических форм, от символизма, включая «заумный» авангард, и до «неореализма» (к примеру, Зощенко), ее не обходит. Говоря о предполагаемом сюрреализме Платонова, вопрос, вероятно, следует ставить так: что объединяет сюрреалистов (в частности, Бретона) и имеющего свое «направление» Платонова, при этом обязательно выделяя их из континуума остальных модернистских направлений?

²¹ Платонов А. П. Сочинения. М., 2004. Т. 1, кн. 1. С. 220—221.

²² Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 10.

²³ Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 38.

Расправляясь с материализмом и реализмом в философии, Бретон запрещает роман:

Par contre, l'attitude réaliste, inspirée du positivisme, de Saint Thomas à Anatole France, n'a bien l'air hostile à tout essor intellectuel et moral. (...) Elle se fortifie sans cesse dans les journaux et fait échec à la science, à l'art, en s'appliquant à flatter l'opinion dans ses goûts les plus bas : la *clarté* confinant à la sottise (...).²⁴

[Зато установка реалистическая, вдохновляемая позитивизмом от Фомы Аквинского до Анатоля Франса, совершенно враждебна всякому интеллектуальному или моральному взлету. (...) Она беспрестанно укрепляется в прессе и, потакая мнению самого невысокого вкуса, пагубно влияет на науку, искусство: *ясность*, граничащая с глупостью (...).]

Реалистическая установка, по Тэну, которому следует Бретон, порождает универсалии, типы, и именно их, находя оправдание в тэновской логике, Бретон не терпит.

Бретон критикует прозрачность, свойственную роману, и сам роман как средоточие банальностей. Среди подобного рода текстов оказывается и «Преступление и наказание». Это интересно еще и потому, что не так давно до Бретона Достоевский во Франции воспринимался как явление вполне модернистского характера.²⁵ Иными словами, оценка Бретона выражает в значительной степени все ту же читательскую усталость и требование принципиальной эстетической новизны. Его оговорка:

Et comprenez bien que je n'incrimine pas le manque d'originalité pour le manque d'originalité. Je dis seulement que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie, que de la part de tout homme il peut être indigne de cristalliser ceux qui lui paraissent tels —²⁶

[И поймите правильно, я не осуждаю отсутствие оригинальности как отсутствие оригинальности. Я говорю только, что не принимаю во внимание пустые для моей жизни моменты, что в отношении любого человека недостойно кристаллизации то, что оказывается таковым.]

означает лишь, что оригинальность или ее отсутствие связаны для него с проблемой информации. *Ясность* не оригинальна и перестает быть информативной для Бретона-читателя.

Схожим образом Бретон подводит черту под психологизмом литературы: анализ характера героя, попытка объяснить, типизируя уникальное, предстают в его трактовке пустой риторикой. В духе самого радикального позитивизма Бретон отвергает

²⁴ Breton A. Manifeste du surréalisme. С. 12.

²⁵ Этот факт отмечает в связи с поиском различий между реалистическим и модернистским повествованием Роберт Ходель, ссылаясь, в частности, на мнение Вогюэ (E.-M. de Vogüé).

²⁶ Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 14.

«общие идеи» и логику, оставляя место лишь ощущениям и одновременно фрейдовскому бессознательному и возвращаясь при этом к воображению и сну. Можно спорить, насколько такие переходы последовательны, но в целом логика, с помощью которой Бретон связывает некие актуальные для него и его времени концепты, заимствуя их из довольно разнородных систем, понятна.

Сон, бред, полусон, полувявь — все эти характеристики используются при рассмотрении созданной Платоновым поэтической реальности. Они не просто тема, но техника представления других мотивов. Они дают законный повод видеть в платоновском повествовании не реальность, а по меньшей мере квази- или псевдореальность как предмет повествования, однако и тут есть свои нюансы, о которых лучше не забывать. Так, Е. Яблоков, дающий, разумеется, вполне репрезентативное прочтение Платонова и, как мы помним, причисляющий его к «сюрреалистическому „барокко“ 20-х гг.», отказывает платоновской поэтической реальности в причастности к тотальной сомнологии: «...все моменты активизации подсознания героя (бред, сон и т. п.) в романе оговариваются повествователем и довольно четко отграничены от „яви“»,²⁷ — что соответствует поэтике того же «традиционного» романа (сны Веры Павловой). Одна из важнейших установок сюрреализма выбрасывается из разряда черт, связывающих два эстетических явления, что вызывает ожидаемый вопрос: а в чем же тогда сюрреализм Платонова?

Бретон ставит Фрейда знаменем нового искусства, его гносеологическим основанием. Параллели Фрейду (характер их появления спорен) могут быть обнаружены и у Платонова. Но играют ли они столь же существенную роль? Целый спектр других «влияний», дискурсов и интертекстуальных зависимостей теснит Фрейда, причем все они идеологически сильны: Н. Федоров, марксизм, Богданов и пролеткульт, Шпенглер, Пушкин... Все это входит в комбинаторику платоновского текста. А целый ряд других, в том числе и И. Тэн, столь дорогой Бретону, отсутствуют.

Понятно, что и эстетика сюрреализма много богаче и шире фрейдистской ориентации. Речь лишь идет о том, что «поэтика сновидения» сама по себе не дает возможности увязать Платонова с сюрреализмом.

Уход в мир сна, грезы — лишь одна из стратегий человека в этом мире, по Платонову. Его герои могут пребывать в состоянии отрешенности — например, тот же Протегален. Но это лишь один из героев, одна из идей, которая осмыслиется и подвергается у Платонова критике как возможность среди других

²⁷ Яблоков Е. А. На берегу неба. С. 56.

возможностей. Общая же направленность платоновского видения — поиск истины в творчестве, предполагающий разные пути, не сводящийся к одному и тем более не исходящий из единственного доминантного, к тому же заимствованного (как Фрейд у Бретона) принципа. У Платонова такого принципа нет. Гносеологические основания его эстетики другие, ближе к скептицизму.²⁸

Надо сказать, что попытки размышлять об искусстве в терминах сна, наблюдаются и у Платонова, причем очень раннего. В 1918 г. он, в частности, пишет: «Искусство — это дивный сон разума...».²⁹ Однако такая формула помещена им в контекст, решительно противопоставленный бретоновскому. Платонов здесь следует, хотя и внося ряд ревизий, гегелевской схематике. Он говорит об искусстве как о том, что есть «дух наш, созерцающий себя в космосе».³⁰ Он четко при этом разграничивает смену дня и ночи, стадии будничной жизни и покоя в «пламенном постигательном труде разума».

Искусство метафорически отождествляется со сном как средством увидеть идеал, гармонию и совершенство, которые в реальности еще далеки:

Искусство — это дивный сон разума, *будто* (курсив мой. — В. В.) он уже постиг все, восцарствовал над всем — и гармония, совершенство, истина — есть все... Искусство — это идеал моего я, осуществленный в безграничном хаосе того, что называют миром.³¹

Для нас сейчас главное в том, что Платонов никоим образом не собирается смешивать одно и другое, не собирается сливать в единую сюрреальность дневную жизнь разума и его отдохновение. Сон и явь для Платонова, если уж следовать терминологии Гегеля, не переход, как к тому стремится Бретон, а отношение. В эстетическом проекте Платонова они действительно сосуществуют как отдельности.

Платонов не следует, не полемизирует, не пародирует и вообще не учитывает логику сочетания идей, которая представлена у Бретона. Он просто мыслит предмет по-другому. Герменевтика понятий у Платонова и Бретона имеют различные векторы.

²⁸ Не для доказательства, но для пояснения того, что имеется в виду: «Дванов еще не имел брони над сердцем — ни веры в бога, ни другого умственного покоя; он не давал чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни...» (Платонов А. П. Чевенгур. С. 71). Так и Платонов не верит постулатам, идеологическим пресуппозициям эпохи, но подвергает их радикальному сомнению в художественной практике.

²⁹ Платонов А. П. Соч. М., 2004. Т. 1, кн. 2. С. 7.

³⁰ Там же. С. 7.

³¹ Там же.

Алогизм и примитивы поэтики

Следуя документу Бретона, мы выяснили некоторые точки соприкосновения двух эстетик.³² При этом каждая попытка сближения сопровождалась неким возражением по принципу *похож, но и не похож одновременно*, когда второе означает даже не нетождественность, а разнородность.

Безусловный фактор, который заставляет видеть сходство между сюрреализмом любого толка и платоновским творчеством, схематично вполне выражается префиксом *a-*, *ab-*: аграмматизм, алогичность, абсурд.³³ В принципе уже на этом можно было бы остановиться. Действительно, и у Платонова, и у Кафки, и у Бретона «эстетическое *a-*», т. е. отсутствие ожидаемых эстетических качеств, включая сюжетную мотивированность и понятность, занимает важнейшее место. Но достаточно ли этого, чтобы сводить упомянутые фигуры в одно направление? Редукция всей совокупности сюжетов к нескольким инвариантам, обнаружение общности поэтического приема для многих явлений не устранил их историко-культурной разности — лишь приведет к ее игнорированию.³⁴ В самом деле, алогичная, рваная речь характерна для Платонова, и это еще один повод, чтобы сблизить его с авангардом и сюрреализмом. Однако такая общность может объясняться закономерностями эстетики модернизма в целом. Из этих закономерностей наипростейшая и столь же фундаментальная — остранение, необходимость новизны для истинного искусства. Вопрос о том, насколько остранение универсально, может быть, и спорен (Д. С. Лихачев отрицает то, что оно работает в древнерусской литературе),³⁵ но по крайней мере для новой литературы оно действительно. Бретон, как мы видели, апеллирует к нему в своем манифесте. А Платонов уж точно следует ему, отыскивая свое место в

³² Без труда найдем и другие. Например, в той же причастности и сюрреализма, и Платонова к марксизму, ко вполне еретическому его прочтению. Но докажет ли это их эстетическую родственность?

³³ Отдавая себе отчет в этиологической непроясненности последнего слова, воспримем его метафорически, как сочетание двух смысловых планов: отсутствие смысла и молчание, глухота, т. е. опять-таки недоступность смысла.

³⁴ То, что возведение абсурда в разряд общего основания позволяет свести к тождеству все что угодно, убедительно показывает исследование О. Д. Бурениной (*Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*. СПб., 2005).

³⁵ Суждение странное, но оно имеет место: «Отмечу, что явление „остранения“ (т. е. изображение того или иного явления странным, необычным) не присуще литературе как таковой во все времена и у всех народов, а характерно по преимуществу для реализма» (*Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре*. СПб., 2006. С. 400).

литературе («к какому направлению принадлежите — имею свое»). У Бретона и у Платонова могут быть свои причины отвергнуть традиционную литературу. Бретон, как мы видели, объясняет это стремлением к свободе воображения и отказом от общих идей, а Платонов — упомянем лишь одно из авторских толкований — связывает такую необходимость с идеей нового социального порядка: «Пролетариат, сжигая на костре революции труп буржуазии, сжигает и ее мертвое искусство».³⁶ Но, несмотря ни на что, оппозиция «ясное—затемненное» в отношении к стилю и поэтике сохраняется в эстетике и того, и другого. Какими бы ни были индивидуальные мотивации и как бы они ни осмыслились самими художниками, но по сути именно эффект от закономерности общего эстетического порядка заставляет и Бретона, и Платонова оттолкнуться от надоевшей понятности.

«Поэтику затемненного» нужно рассматривать как эстетический примитив, за которым не стоит никакой добавочной объяснительно-мотивирующей или психологической модели — только форма, а именно непонятная художественная речь. Этот примитив, правда, закреплен конкретной историко-культурной ситуацией — положением, сложившимся в европейском искусстве в конце XIX—начале XX в. Вопрос о том, изобретается ли «*poetica obscuritatis*»³⁷ или же открывается, результат ли это диффузии или эволюции, влияния или типологии, для анализируемого случая вряд ли может быть до конца прояснен. Но нужно обязательно учесть, что факты, свидетельствующие о прямом и существенном интересе Платонова к сюрреализму, пока неизвестны.

В родословной сюрреализма ясна зависимость от дадаизма с его столь характерным небрежением смыслом. В России сходным явлением оказывается футуризм, а в крайности — заумь. Платонов же лишь приближается к бессмыслию, со всей серьезностью играет им, использует эту игру как прием, но не переходит границы, которая полностью бы разрушила повествование как таковое в отличие, к примеру, от Хармса, Кручных и т. д. Его тексты не герметичны. При всей их алогичности, и тематической, и концептуальной, читатель чаще всего способен очертить для себя те семантические поля, которые писатель в эту игру вовлекает. Такая противоречивая комбинация и позволяет видеть его творчество в русле *общей* для европейского искусства конца XIX—начала XX в. (а не принадле-

³⁶ Платонов А. П. Соч. Т. 1, кн. 2. С. 8.

³⁷ Может быть, даже приближаясь к тому смыслу, который вкладывает в подобное выражение Дж. Т. Гамильтон, пробующий проследить данную традицию от Пиндара (*Hamilton J. T. Soliciting Darkness: Pindar, Obscurity, and the Classical Tradition // Harvard Studies in Comparative Literature 47. Cambridge (Mass.), 2003*).

жащей только сюрреализму) «*poetica obscuritatis*», что и приводит к сходствам на уровне поэтического результата с тем же сюрреализмом. Но можно ли считать сходство на стадии результата, когда поэтический продукт уже произведен, достаточным для окончательных решений в вопросе об эстетической идентификации и типизации по принципу принадлежности эстетическому направлению?

Результат и процесс: автоматическое письмо

Автоматическое письмо остается эмблемой классического сюрреализма, несмотря на всю проблематичность этого понятия. В связи с нашей темой его противоречивость имеет смысл рассматривать в двух аспектах, которые достаточно лишь обозначить. Первый касается самого сюрреализма и сводится к вопросу о том, насколько были честны сюрреалисты в исполнении собственной программы, не является ли их автоматизм всего лишь имитацией. Второй — более общий, ведь одним из самых распространенных кредо поэта как раз и считается умение достичь измененного сознания, когда «минута — и стихи свободно потекут».

Если сюрреалисты выдают общее для поэтического творчества качество, известное в том числе и под именем вдохновения, за свою новацию, любая спецификация отношений теряет смысл: тогда все равно сюрреализму. Эмулировал или симулировал Платонов иррациональное, сказать не менее трудно. Но в любом случае это далеко не исчерпывает его интенций. Мало ли кто тематизировал иррациональное или использовал его как перспективу в литературе? В лучшем случае такое качество снова возвращает и Бретона, и Платонова в общее поле модернизма, не более.

Наконец, может быть, Платонов и в самом деле практиковал психический автоматизм в том смысле, как его представляет Бретон?

Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.³⁸

[Диктовка мысли, диктовка без всякого контроля, осуществляемого разумом, диктовка вне заботы об эстетике и морали.]

Существо сюрреалистической техники заключается в говорении или писании без критики, без рефлексии. Так ли писал Платонов?

Часть «Секреты магического сюрреалистического искусства» в книге Бретона «Манифест сюрреализма» имеет подзаго-

³⁸ Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 42.

ловок: «Письменное сюрреалистическое сочинение, или Первый и последний черновик». Черновик невозможен для чистого сюрреализма, поскольку не нужен. В текстологии Платонова есть прецедент, когда результат творчества рассматривается как единство черновика и беловика. Так подошел к «Котловану» И. Долгов.³⁹ Но даже в этом, казалось бы претендующем на автоматичность тексте, столько правки, столько остановок, поворотов, рефлексий (разумеется, наряду с импровизациями, экспромтами и т. п.), что говорить о парадигме сюрреалистической техники просто не приходится.

Работа Платонова представляет собой сознательное овладение ресурсами естественного и художественного языка, в том смысле, что Платонов над ними кропотливо работает: он буквально *вырабатывает* свой стиль. В этом смысле он традиционен и даже консервативен.

Есть еще один момент, на котором следует остановить внимание. Само по себе автоматическое письмо не тождественно алогичности, которая стала отправной точкой наших наблюдений. Понятно, что образ пушкинского поэта-импровизатора всего лишь фикция, но она напоминает о принципиальной возможности связного творчества неотрефлексированного говорения — или, по Бретону, говорения со скоростью мысли. Можно, кстати, сказать, что на том же основана внятность многих сюрреалистических текстов. Как же все-таки позиционируется алогичность в приложениях к сюрреализму?

В «Манифесте» Бретона есть фрагмент, где детально описывается способ создания поэтического текста, предшествовавший «сюрреалистическому периоду» его творчества. В центре — стихотворение „Forêt-Noire”:

La vertu de la parole (de l'écriture : bien davantage) me paraissait tenir à la faculté de raccourcir de façon saisissante l'exposé (puisqu'exposé il y avait) d'un petit nombre de faits, poétiques ou autres, dont je me faisais la substance. (...) Je composais, avec un souci de variété qui méritait mieux, les derniers poèmes de MONT DE PIÉTÉ, c'est-à-dire que j'arrivais à tirer des lignes blanches de ce livre un parti incroyable. Ces lignes étaient l'œil fermé sur des opérations de pensée que je croyais devoir dérober au lecteur. Ce n'était pas tricherie de ma part, mais amour de brusquer. J'obtenais l'illusion d'une complicité possible, dont je me passais de moins en moins. Je m'étais mis à choyer immodérément les mots pour l'espace qu'ils admettent autour d'eux, pour leurs tangences avec d'autres mots innombrables que je ne prononçais pas. Le poème FORÊT-NOIRE relève exactement de cet état d'esprit. J'ai mis six mois à l'écrire et l'on peut croire que je ne me suis pas

³⁹ «Ставшее уже традиционным определение (...) рукописи „Котлована” как „черновик” повести представляется (...) не только недостаточным, но и в известной степени неверным. Равным образом эту рукопись можно воспринимать и как „беловик”...» (Долгов И. И. Динамическая транскрипция рукописи «Котлована» // Платонов А. П. Котлован: Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 165).

reposé un seul jour. (...) Je me doutais, d'ailleurs, qu'au point de vue poétique je laisais fausse route...⁴⁰

[Мне казалось, что достоинство речи (а тем более письма) состоит в способности самым решительным образом *сокращать* изложение (раз изложение имело место) до малого количества фактов, поэтических или иных, которые становились для меня субстанцией. (...) С заботой о разнообразии, которое заслуживает лучшего, я сочинял последние поэмы «Mont de Piété», т. е. я ухитрился извлечь из чистых строк этой книги невероятную прибыль. Эти строки были оком, закрытым на те *операции мысли, которые, как я считал, должны быть утаены от читателя.* Это не было плутовством с моей стороны, но дерзостью. Я добивался иллюзии возможного соучастия, без которой я обходился все меньше и меньше. Я стал чрезмерно культивировать слова ради пробелов, которые были вокруг них, ради того, что соединяло другие бесчисленные слова, которые я не произносил. Стихотворение «Черный лес» точно отразило это состояние духа. Я потратил шесть месяцев на написание и, уверяю, не отдыхал ни дня. (...) К тому же я догадывался, что с поэтической точки зрения я шел неправильным путем.]

Дело в том, и здесь снова приходится ссылаться на опыт собственного исследования,⁴¹ что, судя по всему, платоновский способ работы над текстами был близок к описанному выше бретоновскому предсюрреалистическому. Возникшее по аналогии с кинопроизводством слово «монтаж»,⁴² используемое для характеристики целого ряда модернистских текстов, включая Платонова, на самом деле к Платонову имеет лишь частичное отношение. Платонов действительно комбинировал текстовые фрагменты для создания нарратива. Однако этот процесс сопровождался существенным сокращением текста. Наряду с лексико-грамматической трансформацией он именно *сокращал изложение, заставляя выброшенные строки работать на продуцирование смысла.* Правда, для него этот процесс не завершился столь радикальным результатом, как у Бретона.

Получается, что с точки зрения создания текста и поэтической устремленности — какую форму получить в итоге — Платонов ближе к Бретону досюрреалистического периода. По крайней мере Бретон пишет, что он от этого пути отказался ради сюрреалистического письма.

Сюрреальность contra сюрреальность

Вероятно, следует учитывать то обстоятельство, что первый манифест Бретона, рассматриваемый как некое «ядро» сюрреализма, навеян ему чтением И. Тэна. Тэновский контекст

⁴⁰ Breton A. Manifeste du surréalisme. P. 32—33.

⁴¹ Вьюгин В. В. Андрей Платонов: Поэтика загадки. С. 188 и далее.

⁴² Монтаж — как рекомбинация фрагментов без существенного их изменения.

позволяет заполнить многие смысловые лакуны и парадоксы, которые образуются при чтении манифеста. Но самое главное, он дает возможность установить не особо употребительный смысл важнейших для него понятий, а именно заимствованный у Тэна. Галлюцинация у Тэна — основа познания. Это означает лишь то, что для работы сознания не обязательны действительные реальные объекты. Галлюцинация (все упрощая) — первый шаг в познании, а второй — заключается в ее исправлении. В конце концов мы сами создаем связи между внешними нам вещами. В этом смысле для Бретона важно сумасшествие и связанная с ним свобода. В нем нет ограничений исправлениями. Таким образом, в самом манифесте Бретона гораздо меньше вызова, чем может показаться. Он эксплуатирует вполне приемлемые теории, используя их терминологию. Восстает он прежде всего не против реализма как эстетического явления, а против реализма философского, означающего реальность универсалий. В частности, и такой, как «я». «Я», некая личностная интеграция, отрицается как реальность. Герой типизируемый есть лишь фикция нашего ума, универсалия, которая рождается нами. В избранном нами аспекте важно следующее. Алогичность, анарративность не вытекают из этих положений. Опыт автоматического письма сам по себе не означает с необходимостью ломки нарратива, хотя и такое возможно. Усиление этой потенции проистекает из обыденного («привычно-читательского») представления о бессознательности как о бессвязности. Но мы помним, что стадия сознательного «сгущения мысли» была пройдена Бретоном до манифеста. Так что Бретон открывает для себя заново дорогу к логике.

Если искать некий общий принцип, который отличал бы Платонова от классического сюрреализма и прежде всего от Бретона, то, может быть, им бы оказалась очень простая вещь. Платонов и сюрреализм сходны, потому что они абсурдны с точки зрения нарратива, связности текста и готовности читателя увидеть невозможность того, о чем пишется. Но они различны в отношении к истоку этого невозможного. Для Бретона изначально важна была *внутренняя несвязность* и грамматичность отпускаемой из-под контроля мысли: или в истинном виде, или в виде имитации процесса. Отвергая психологизм, свойственный реализму, он был предельно психологичен, но только по-новому, в перспективе сверхнатуральности с ее попыткой уйти от любого рода генерализации. Но не это определяло алогизм Платонова. Его искания лежат совсем в ином измерении.

В качестве основы для сравнения нами был избран авторитетный текст сюрреализма — некая единичность. И это важно. Когда сопоставление проводится в два или более этапов (сна-

чала осуществляем типизацию, выделяя принципы, общие для всех сюрреалистов, а потом применяем их к творчеству еще одного художника), устанавливаемое тождество оказывается слишком абстрактным: похож на всех, но ни на одного в отдельности. Прямое, персональное сравнение всегда должно (при условии, что мы следуем логике, предъявленной в данной работе) корректировать подобную схему.

И Платонов, и Бретон близки, благодаря тому что черпают идеи из общего идеологического поля эпохи. Однако эстетические комбинации идей и их трактовки похожи лишь отчасти, а во многих случаях даже не имеют общего основания для сравнения. Формальные и в то же время провоцирующие мысль об эстетическом родстве подобия — абсурд, затемненность — определены не исключительным тождеством между Платоновым и Бретоном, а опять-таки причастностью обоих к широчайшему потоку «*poetica obscuritatis*».

Можно ли считать Платонова сюрреалистом? Почему нет, если допустимо объединить под этим словом Кафку, Джойса, Беккета etc.? Однако при этом нужно помнить, что включение в отряд сюрреалистов будет релевантным лишь для того этапа развития самого сюрреализма (пусть даже логического, а не временного), когда сюрреализм утрачивает свою четкую идентичность, растекается за пределы собственной галактики, превращаясь в некую туманность со все меньшим значимостью для него первичного идеолого-эстетического ядра.