

## В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ А. ПЛАТОНОВА 1920-х ГОДОВ: ЦИКЛ РАННИХ РАССКАЗОВ “ЗАПИСИ ПОТОМКА”

© 2005 С.И. Красовская

*Благовещенский государственный педагогический университет*

В литературном процессе 20-х годов XX столетия доминировала возникшая в начале века тенденция к синтезу, художественному, внутривидовому и внутрилитературному. Мир по-прежнему смотрелся в разбитое на тысячи осколков зеркало человеческого сознания и стремился к обретению новой целостности своего отражения. Литература по-своему откликнулась на это требование созданием множества сборников и циклов, стремящихся стать эпосом и романом, и романов, балансирующих на грани цикла. Цикл укоренился на переплетении эпических тенденций литературного процесса с практической невозможностью полного их осуществления.

Бытование циклов и характер их взаимоотношений с романом имеет свою специфику в отечественной литературе. На нее обратил внимание Ю. Лебедев, изучавший особенности эпической циклизации в середине XIX века: “<...> в литературах Запада цикл ассимилировался романом и не стал полнокровным жанровым образованием. В русской же литературе, в силу присутствия ей эпических устремлений, он <...> выдерживал соперничество с романом. Недаром у нас стали классиками писатели, творчество которых не выходило за рамки очерковых циклов <...> очерковая литература о народе существует у нас одновременно с развитием романа, отчасти готовя его появление, но в чем-то постоянно конкурируя с ним”<sup>1</sup>.

Литературный процесс 1920-х годов XX столетия дает новую возможность убедиться в справедливости этих выводов. Говоря о генетическом развитии романа в эту эпоху, нельзя не заметить, что роман формировался в обход привычных жанровых форм, шел как прямыми, так и окольными путями, проходящими, порой, по

самой границе жанра (цикл), а иногда и художественной литературы (документальная хроника, мемуары, дневники). Одним из этих путей была эпическая циклизация. Создавались циклы, в которых, с одной стороны, зарождался, а затем прорастал в романах образ единого “народного мира”, а с другой — в них же воплощалось шумное и пестрое многоголосие, разнообразие характеров и идеалов. Таким образом, эпические циклы были не только строительным материалом для нового романа, они обладали собственными формальными и содержательными возможностями, обеспечивавшими им независимое и равноправное существование в литературе.

Творчество Андрея Платонова с самого своего начала органично и целиком вплетается в сложный узор литературного процесса 20-х годов. Художественная лаборатория писателя этих лет — яркое тому свидетельство.

История создания его первой прозаической книги “Епифанские шлюзы” (1928) обнаруживает две встречные тенденции жанрообразования, ведущие, с одной стороны, к дроблению больших форм на малые (речь идет о “Рассказе о многих интересных вещах”, фрагменты которого были превращены писателем в отдельные произведения), и, с другой — к циклизации малых форм, объединению их в некие структуры, тяготеющие к открытой форме эпического целого.

Первый цикл А. Платонова — “Записи потомка” объединяет семь рассказов, написанных в разное время в период с 1920 по 1926 год: “Память” (1922), “Иван Митрич” (1921), “Чульдик и Епишка” (1920), “Поп” (1920), “Мавра Кузьминична” (1926), “Экономик Магов” (1926), “Цыганский мерин” (1926). Очевидно, что замысел создания цикла возник не сразу, а в процессе написания отдельных произведений, что заставило Платонова начать “собирать” цикл. Понятно и то, что автор “дописывал” последние рассказы, уже внутренне ощущая единый замысел и цикла, и книги в целом, подготавливая к

<sup>1</sup> Лебедев Ю. П. В середине века. Историко-литературные очерки / Ю. П. Лебедев. — М.: Современник, 1988. — С. 30-32.

печати сборник прозы “Епифанские шлюзы”. Нарушение хронологической последовательности в расстановке рассказов — первый признак того, что перед нами продуманная и эстетически значимая композиция. История создания цикла дает этому дополнительное подтверждение.

Последние текстологические изыскания по поводу истории формирования первой прозаической книги А. Платонова позволили узнать, что осенью 1926 года Платонов готовил два прозаических сборника, один из которых должен был называться “Чудаки” или “Бродяги, бредущие зря” (второй вариант заглавия). Сохранившийся в семейном архиве набросок оглавления демонстрирует его “генетическую” связь с опубликованным позднее в “Епифанских шлюзах” циклом “Записи потомка”. В предполагаемую книгу должны были войти: “Бучило”, “Поп”, “Иван Митрич”, “Чульдик и Епишка”; позиции 5 и 6 отданы рассказу “Герои режимной экономики”, который планировалось разбить на два самостоятельных текста. Седьмым с вопросительным знаком и пометой “взять”, значился рассказ “Цыганский мерин”, восьмым, тоже с вопросительным знаком и пометой “найти” — “Тютень <Витютень и Протегален >”<sup>2</sup>.

Текстолог Е. Антонова делает предположение, что, возможно, это оглавление имеет отношение к сборнику, переданному в издательство “Кузница”. Но, так или иначе, книга с таким содержанием и таким оглавлением не вышла, а планируемые для нее рассказы вошли в цикл “Записи потомка” и были опубликованы в “Епифанских шлюзах” в несколько иных составе и последовательности. Первую позицию стал занимать рассказ “Память”, “Иван Митрич” переместился с третьей на вторую, “Чульдик и Епишка” — с четвертой на третью, “Поп” — со второй на четвертую, “Герои режимной экономики” — “Мавра Кузьминична” и “Экономик Магов” заняли предполагаемые для них пятую и шестую позиции, на седьмой оказался “Цыганский мерин”. От рассказов “Бучило” и “Тютень, Витютень и Протегален” Платонов отказался. Это наблюдение свидетельствует о том, что писатель тщательно продумывал заглавие, состав своего цикла, последовательность рассказов в нем и придавал им большое значение. В результате возникла не простая подборка тематически однородных рассказов, но родилось единое художественное це-

лое, “произведение произведений” (Н. Дарвин), внутри которого действуют закономерные взаимосвязи, создающие особый контекст, взрывающий смысл каждого отдельно взятого рассказа, вносящий новые точки зрения в каждый из них, расширяющий и обогащающий смысл каждого отдельного рассказа.

В заглавии цикла содержится ключ к восприятию представленных читателю произведений. Во-первых, определяется их жанр — “записи”, которым объясняется установка на документальность, фрагментарность, кумулятивный принцип построения общего сюжета цикла, схематизм образов. Во-вторых, актуализируется субъектная организация цикла в целом и отдельных его составляющих, обнаруживается его стилевая доминанта. Все изображаемые в рассказах характеры и события существуют в одном пространственно-временном континууме воспоминаний о городской окраине — слободе, передаются и воспринимаются как воспоминания рассказчика, который и является организующим началом всего цикла.

Однако, несмотря на все эти достаточно убедительные с точки зрения литературоведа аргументы, с точки зрения писателя вопрос об изменении заглавия не становится более проясненным и менее актуальным. Почему же Платонов, сохранив в принципе состав рассказов в цикле, действительно повествующих о героях одного типа — незначительных чудаках и бродягах, не оставил одно из планируемых ранее заглавий, каждое из которых отражало бы суть? Почему возник третий вариант, который и стал окончательным? На этот вопрос есть несколько ответов.

Во-первых, мы можем предположить, что таким образом задается тип художественного времени. Автор воспроизводит серию своих юношеских встреч с “незначительными” для “большой” литературы людьми. Интерес эти встречи представляют не только с точки зрения “человеческого материала”, но и тем, что все здесь освещено другой эпохой жизни автора, тут другой исторический угол зрения. Художественное время приобретает эпический характер: *“имманентная эпопея и конститутивная для нее авторская установка (то есть произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейная установка потомка”*<sup>3</sup>.

Во-вторых, в новом заглавии содержится указание на характер родственной связи, суще-

<sup>2</sup> Антонова Е. История формирования первой прозаической книги А. Платонова (О принципах подбора и редактирования текстов) / Е. Антонова // “Страна филологов” Андрея Платонова: Проблемы творчества. — Вып. 5. Юбилейный. — М.: ИМЛИ РАН, 2003. — С. 422.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 457.

ствующей между изображенными персонажами и самим рассказчиком. Рассказчик вписывает себя в один ряд с изображенными им чужаками, помещает себя “на конце” этого ряда, можно подумать, что он аккумулирует в себе их черты. Рассказывая о них, в какой-то степени он говорит и о себе. Таким образом, достигается особая атмосфера документальности, задается автобиографический принцип осмысления жизни. Но самое главное — происходит “замыкание” рода во времени: потомок встречается с предками, восстанавливается целостность рода, возникает ощущение непрерывности и непреложности существования национального характера.

Кстати сказать, обращение к жанру документальной, автобиографической прозы было совершенно в духе времени. Многим в этом виделся один из путей обновления литературы, одно из направлений художественных поисков: “*Жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей, доминировавших до сих пор*”<sup>4</sup>.

К жанру “заметок” и “записок” в 20-е годы обращались А. М. Горький [“Заметки из дневника. Воспоминания” (1924)], М. А. Булгаков (“Записки на манжетах” (1922–1925), “Записки юного врача” (1925–1926)). Были и другие произведения, близкие к этим жанрам, авторы которых не выносили жанровое определение в заглавии: “Конармия” (1926 — первый свод новелл) И. Бабеля, “Египетская марка” (1925), “Шум времени” (1928) О. Мандельштама, “Фронт” (1924) Л. Рейснер и др.

Особенно близок Платонову Горький, его книга “Заметки из дневника. Воспоминания”. Здесь ощущается близость и в общем пафосе, в идейной направленности, в хронотопической и субъектной организациях, в определении жанрового состава произведений, входящих в цикл/книгу.

И горьковский, и платоновский циклы обращены в прошлое, к воспоминаниям о русских людях дореволюционной поры, и одновременно — в будущее, — они полны подспудных раздумий о судьбе русского характера. Любопытно, что вектор изменения заглавий отражает динамику размышлений и совпадает у обоих авторов. Если Платонов первоначально задумывал назвать свой цикл — “Чужаки” или “Бродяги, бредущие зря”, то у Горького — первоначальное заглавие — “Книга о рус-

ских людях, какими они были”<sup>5</sup>. В обоих замечается некая установка на ограниченность материала во времени (у Горького) и в качестве (у Платонова), небольшая степень обобщения.

Очевидно, что причина замены — в новом осмыслении художественной задачи на завершающем этапе работы над произведением. Суть ее в том, чтобы показать неповторимое своеобразие русского национального характера в его целостности; взглянуть на проблему с позиций уже иного исторического времени; попытаться осмыслить национальный характер как некую константу бытия нации и вместе с этим дать свой ответ на вопрос о коренной переделке русского характера в горниле революции.

В послесловии к своей книге Горький, комментируя изменение заглавия, откровенно признавался: “<...> я не вполне определенно чувствую: хочется ли мне, чтоб эти люди стали иными? Совершенно чуждый национализма, патриотизма и прочих болезней духовного зрения, все-таки я вижу русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным. Даже дураки в России глупы оригинально, на свой лад, а лентяи — положительно гениальны. Я уверен, что по затейливости, по неожиданности наворотов, так сказать — по фигурности мысли и чувства, русский народ — самый благодарный материал для художника”<sup>6</sup>.

Своеобразный автокомментарий есть и у Платонова, правда, касающийся лишь одного рассказа, но это не меняет суть дела. Речь идет об “Ответе редакции “Трудовой армии” по поводу моего рассказа “Чульдик и Епишка”. Отстаивая право героев на существование, писатель подчеркивает свое глубочайшее родство с ними, защищает болезненное безобразие рождающейся красоты: “*Я знаю, что я один из самых ничтожных. <...> Чем ничтожней существо, тем прекраснее и больше душа его. <...> Мы растем из земли, из всех ее нечистот <...> Но не бойтесь, мы очистимся <...> Из нашего уродства вырастает душа мира. <...> Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка. Все было грязно и темно — и становится ясным. <...> Не казаться большим, а быть каким есть — очень важная никем не ценимая вещь*”<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Об этом говорит сам Горький. См. в кн.: М. Горький. Заметки из дневника: Воспоминания / М. Горький // Полн. собр. соч.: В 25 т. — Т. 17. — М., 1973. — С. 230.

<sup>6</sup> Там же. — С. 230-231.

<sup>7</sup> Платонов А. Ответ редакции “Трудовой армии” по поводу моего рассказа “Чульдик и Епишка” / А. Платонов // Соч.: Т. 1.— кн. 2. — М.: ИМЛИ РАН, 2004. — С. 68-69.

<sup>4</sup> Брик О. Разложение сюжета / О. Брик // Литература факта: Первый сб. матер. работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. — М., 2000. — С. 226.

Как видим, разнясь в степени отстраненности (Горький выражает внешнюю точку зрения, Платонов — напротив — внутреннюю), оба комментария перекликаются в главном — отстаивании права русского человека быть таким, каков он есть, вере в необыкновенную одаренность русского народа, являющуюся залогом его счастливого будущего.

Начинаются оба произведения удивительно сходным образом. Как отмечалось выше, композиция платоновского цикла не случайна и, следовательно, эстетически значима. Первоначально Платонов думал открыть сборник и, можем предположить, цикл, рассказом “Бучило”. Однако позже он отказался от этой идеи, исключил рассказ из цикла, и первую позицию в нем стал занимать рассказ “Память”. Он является первым и ключевым текстом, образующим семантический центр всего цикла. В нем в свернутом виде воспроизводится сюжетная — кумулятивная схема всего цикла, представлены инварианты героев, которые будут появляться и в других рассказах.

“Память” состоит из цепочки анекдотично-лирических эпизодов-воспоминаний рассказчика о встреченных им в детстве и поразивших его воображение старых людях. Перед читателем возникают по очереди: Василий Иванович, “горамужик”, засыпавший “с несвернутой сигаркой на пальце” (“засыпал он стоя, закуривая, мочась, глядя на запекающийся вечерний закат или разжевывающая огурец — все едино”) [1, 59]; Никанор (“так гнусь одна, зато баритон и глупый человек”); портной и певец Иоанн Мамашин, получивший свой удивительный певческий талант от удара лихого печника Гаврюши “по какой-то дыхательной щели”; маляр и женский хирург Автоном, он же — сапожник. Каждый из этих персонажей, казалось бы, незначителен и анекдотичен, но вместе они составляют некий, исполненный любви, окрашенный авторским лиризмом, ностальгическим чувством, общий портрет ремесленника-слобожанина начала XX века. Анекдотизм и лиризм — две стихии, пронизывающие цикл, два жанрообразующих принципа.

Горьковскую книгу открывает рассказ “Городок” с аналогичной художественной задачей и построенный по тому же принципу. В экспозиции у Горького, как и у Платонова, возникает мотив сна, определяющий общую атмосферу города и символизирующий переход в прошлое: “А город — накрыт облаком какой-то мутной, желтоватой пыли. Может быть, это — дыхание спящих людей” [2, 8]. У Платонова читаем: “Издравле и повсесюдно все старики спят. Спят так, что пузыри от уст отскакивают и одиноко мокнет позабытая в бороде сопля.

*Жизнь человека в смерть переходит через сон*” [8, 59]. У Горького мы видим галерею персонажей, выстроенную по тому же “анфиладному” принципу, что и у Платонова. Вот она: владелец войлочного завода, “человек солидный, неглупый”, четвертый год читающий “Историю...” Карамзина и в то же время похотливый; парикмахер Балясьев, он же неофициальный “доктор” и доморощенный философ; “одноглазый арендатор городской купальни — он же “картузник” [2, 9], он же клязник, держащий в страхе весь город; Пушкарев, “слесарь и медник — вольнодумец, атеист” [2, 10], меняющий свое отношение к религии в зависимости от обстоятельств; часовщик Корцов, “по прозвищу Лягавая Блоха, маленький волосатый человечек с длинными руками, — патриот и любитель красоты” [2, 11], дом которого чудовищно некрасив и грязен, а сам он к тому же любит сечь детей и, по слухам, засек до смерти собственного сына; Яков Лесников, “высокий, тощий, с длинной и узкой бородою и большим унылым носом” [9, 12], без определенного рода занятий и страдающий от жестокой скуки; Зимин, “торговец галантерейным товаром, хитрый мужик, церковный староста” [2, 14].

Как видим, оба писателя используют одни и те же приемы ввода и представления своих персонажей. У обоих они окрашены в лирико-комические тона, иногда гротескны. Только Горький более рефлексивен в своей книге, более удален от своих героев, нежели Платонов. Форма повествования от первого лица не является у него сказом, субъектом речи становится личный повествователь, отстраненно наблюдающий за изображаемыми персонажами: “Подсматриваю я за этими людьми, и мне кажется, что прежде всего они живут глупо, а потом уже — и поэтому — грязно, скучно, озлобленно и преступно. Талантливые люди, но — люди для анекдотов” [2, 14].

В платоновском цикле рассказ развивается в форме сказа. Рассказчик здесь обладает ярко выраженной индивидуальной, социально окрашенной манерой рассказывать. Но и тут требуется внести дополнительную ясность. Платоновское повествование колеблется между сказом со свойственной ему условностью и прямым авторским словом, выражающим его интенцию. Сравним два абзаца — первый и последний из рассказа “Память”:

*“Издравле и повсесюдно все старики спят. Спят так, что пузыри от уст отскакивают и одиноко мокнет позабытая в бороде сопля. Жизнь человека в смерть переходит через сон. Большое счастье и долгая жизнь тушатся неприметно, без вскрика и боли, как вечерний откат света от земли” [1, 59].*

**“Вчера я был в этой деревне и встретил там Автонома. Он уже сапожник, а не свободный акушер и живописец. <...> И он задрал кверху бороденку и выпустил воздух с густой возгрезой из одной ноздри. И в животе у него забурчало от молока и огурцов.**

**Милый ты мой!”** [1, 61].

В первом абзаце сказ утрачивает условность и становится прямым авторским словом, в данном случае рассказчик – композиционный прием, а в последнем абзаце сказ снова становится сказом, дистанция между автором и рассказчиком образуется вновь. И эти стилиевые повествовательные колебания ощутимы не только в пределах одного рассказа, но и в пределах всего цикла. В более поздних рассказах 1926 года сказ почти полностью утрачивает условность, а рассказчик становится композиционным приемом, за которым кроется сам автор. Но, так или иначе, сохраняется стилистика индивидуализированно-личностного видения жизни, взаиморефлексия персонажного и авторского слова.

Возвращаясь к сопоставлению с Горьким, надо отметить, что различия в субъектных организациях произведений, очевидно, отражают разнящиеся точки зрения писателей на национальный характер, по-разному они разворачивают время. Горький дистанцируется от изображаемого за счет субъектной отстраненности, а не за счет использования в повествовании прошедшего времени – события подаются в настоящем времени. Создается впечатление онтологической неизменности, непреложности и постоянства. Отчасти это выражено и в заглавии, определяющем лишь пространственную составляющую – “Городок”. В то же время название платоновского рассказа – “Память” – содержит в себе темпоральность, указание на прошедшее время. Это к вопросу о том, как по-разному осмысливалась обоими писателями на этом этапе судьба русского характера. Сказалась здесь и, безусловно, разница в возрасте и житейском опыте. Горький к этому времени мог уже написать: “Среди таких людей я прожил полстолетия” [2, 230] и, соответственно, у него были свои соображения о способности национального менталитета к коренной перестройке. Платонов же в эти годы был еще совсем молодым человеком, полным надежд и иллюзий. Но, тем не менее, объединяла художников неизменная любовь к “маленькому”, “незначительному” русскому человеку – человеку из анекдота.

Как полуфольклорный анекдот может быть определен жанр всех рассказов платоновского цикла, за исключением первого, который сам по себе маленькая антология анекдотов русской жизни – модель всего цикла. Всех их объединяет

общая установка жанра – “стимулировать историческое и логико-психологическое любопытство”, воскресить в памяти быт, нравы прошедшей эпохи, сопоставить их с проявлениями нового быта, постигая тем самым глубинные закономерности национального бытия. Воспроизводя бытовые типы в своих персонажах, Платонов через них воспроизводит и постигает эпоху.

Решив создать цикл, состоящий из анекдотов, Платонов поставил перед собой достаточно сложную художественную задачу. Дело в том, что жанровая природа анекдота предусматривает бытование его в контексте, причем, желательно, контексте не анекдотическом: анекдот “хорош и особенно эффектен, когда он появляется в чужом и как бы не очень для него приспособленном пространстве. Анекдот интересен, если с его появлением срывается эффект неожиданности. Чем меньше анекдотов введено в разговор, тем больше шансов, что они нарушат слушательские ожидания и будут художественно притягательны” [3, 19]. Если же все-таки происходит нанизывание анекдотов один на другой, как у Платонова, то “все большую роль начинает играть контрастность фона” [3, 20], характер сцеплений текстов.

Рассмотрим эти сцепления.

Если бы платоновские анекдоты были просто нанизаны один на другой, то, очевидно, цикла не получилось бы. Ясно, что писатель нашел способ нарушить “инерцию нанизывания” и столкнуть анекдоты в контексте цикла. Контраст возникает за счет соотношения последовательности текстов и расположенного в них материала: первые четыре рассказа написаны в разные годы (1922, 1921, 1920, 1920), но посвящены изображению быта и нравов прошлого – в них отсутствуют приметы настоящего; последние три написаны в один год – 1926-й и повествуют о быте нового времени. Кроме того, роль первого рассказа – объединить оба ряда текстов; по типу героев и по авторскому отношению к ним он одинаково соотносится с каждым из рассказов – и о “старом”, и о “новом” быте.

Рассказы “Иван Митрич”, “Чульдик и Епишка” и “Поп” представляют собой предельно концентрированные повествования, завершающиеся острым драматическим и неожиданным финалом. Удивительным и нелепым образом умирает во сне Иван Дмитрич: “<...> в одну весеннюю ночь, когда кричали за Доном соловьи и у дочери сидел полюбивник, Иван Митрич увидел сон, что стоит он на берегу Дона и мочится. И от множества воды из себя перепрудил Дон, утонул и умер” [1, 62]; трагически погибает в пожаре, пытаясь спасти свою малолетнюю дочь, “ехидный мужичок” Епишка, друг Чульдик оплакивает его вместе с рвущейся и ухмыляющейся

ся гармошкой; разочаровывается в вере и в людях отчаявшийся найти в священнослужителе поддержку и помощь мужик. И несмотря на то, что все три рассказа строятся на комических ситуациях и диалогах, главное здесь все же не комизм, не развлекательность (ее, можно сказать, вообще нет), а историко-бытовой колорит, своеобразная художественная точность, психологическая достоверность. Смех если и возникает, то только как сопутствующий элемент. Все отмеченные произведения наделены глубокой трагической нотой, трагичны не как анекдоты — трагична человеческая история, в них отраженная: одиночество, убогий быт, безверие, разочарование, беспросветность существования.

На решение художественной задачи работает и характерная для цикла диалектика центристской и центробежной жанровых стратегий. Несмотря на ярко выраженную центристскость повествования, формирующую каждый из рассказов, нельзя не обратить внимание на тенденцию к ее преодолению — на стремление автора выйти за пределы частных историй, отдельных характеров, достигнуть некоего эпического обобщения.

Происходит это за счет композиционной незавершенности входящих в цикл рассказов. Судьбы героев выглядят незавершенными, рассказ зачастую обрывается неожиданно, что определяет горизонт читательского ожидания при чтении других фрагментов цикла. И действительно, разомкнутый финал предыдущего рассказа часто “подхватывается” началом последующего, сюжетные связи образуются между рассказами, первоначально друг с другом не связанными. На первый план выдвигаются не радиальные связи, а линейные, обусловленные заданной последовательностью текстов. Смысл рассказа начинает определяться не только его внутренней структурой, но и местом в ряду других.

Вот, к примеру, первый рассказ “Память” заканчивается обращением рассказчика к бывшему акушеру и живописцу, а ныне сапожнику Автоному: “*Милый ты мой!*” [8, 61]. Второй рассказ “Иван Митрич” начинается с любовного описания портрета милого, симпатичного рассказчику героя: “*Старый человек, похожий на старушку, а не на мужика, ходил подвязанный платочком под подбородочек <...> Сам он не нужен был никому: стар и неработающ. Зато ему нужны были все*” [1, 61]. Заканчивается рассказ о юродивом Иване Митриче довольно неопределенно: то ли герой умирает во сне, то ли снится ему сон о том, что он умирает. Но в реальности Дона можно быть уверенным. Именно на берегу Дона начинает разворачиваться действие третьего рассказа, “Чульдик и Епишка”.

Таким образом, текст каждого из рассказов подчеркнута незавершен, и его смысловая полнота обеспечивается в определенной мере контекстными связями. Центр смысловой тяжести переносится на периферию текста — на его границы.

Три последних рассказа, несмотря на внешнее сходство с первыми, серьезно отличаются от них и по общему настроению, и по субъектной организации, по конечной художественной задаче в целом.

Плутующие герои “экономного режима” из пятого и шестого рассказов цикла — Мавра Кузьминична и Экономик Магов. Не случайно эти одноименные рассказы были ранее одним целым: герои их представляют собой мужскую и женскую ипостаси одного архетипического инварианта — плута и определяют кумулятивную составляющую сюжета. В отличие от предыдущих рассказов эти анекдоты в большей степени строятся не на изображении события, а на событии самого рассказывания. Резко меняется субъектная организация — рассказчик из первых рассказов, обладающий ярко выраженной индивидуальной, социально окрашенной манерой речи и в то же время очень близкий автору и героям, уступает место отстраненному “я” личного повествователя. Именно его точка зрения, иронически окрашенная речь являются здесь главным организующим началом. Источником комизма становится само рассказывание, комический характер которого в полной мере раскрывается, как и положено тому быть в анекдоте, в конце рассказа: “*Так Мавра Кузьминична до сих пор имеет свои одиннадцать рублей с пятаком и отдаст их, вероятно, только мне, чтобы я мог закрыть ей очи ее же пятаком, когда придет к ней заблудившийся (подчеркнуто мной. — С. К.) смертный час. <...> В следующий же час — не смертный, а живой — я покажу этим одиннадцати рублям то, чего они не видели четырнадцать с лишним лет*” [1, 67-68]; “*Что труднее — добыть графит или сломать карандаш? Вот где премудрость экономки! <...> Каждого безумца, сломавшего карандаш, надо послать пешком добывать графит!*” [1, 70].

Содержание “Мавры Кузьминичны” и “Экономика Магова” обращено непосредственно к новому быту. Заглавие первоначального рассказа “Герои режимной экономии” содержит намек на так называемый режим экономии, введенный в стране с апреля 1926 года. 25 апреля 1926 года в газете “Правда” было помещено специальное обращение “О борьбе за режим экономии” за подписями И. Сталина и В. Куйбышева. Проведение кампании предполагало выявление фактов бесхозяйственности, усиление ответственности за подобные нарушения. Безусловно, подоб-

ным обращениям и кампаниям официально приписывалось историческое значение. Платонов же смотрит на эти события с другой точки зрения — не сверху, а изнутри быта, доводя их до абсурда, придавая им анекдотическое звучание.

Особенно острым получился “Экономик Магов”. Здесь больше всего элементов, маркирующих новую советскую действительность, провоцирующую рассказчика на комический рассказ: “*В бышем городе Задонске (теперь там сельсовет) по улице 19 июля проживает гражданин Иван Палыч Магов*” (здесь и далее подчеркнуто мной. — С. К.); “*теперь, когда монастырь имеет значение пожарной каланчи и радиоприемника, жителям питаться нечем. Раньше по грунтовыми дорогам в город несли холстину, а теперь по эфиру туда несется радиомызыка. Вместо имущества — красота!*” [1, 68]. Смысловые контрапункты, подобные выделенным, авторские ремарки (которых немало по всему тексту), распространенные риторические восклицательные конструкции создают иронический подтекст.

Что же происходит с русским человеком в новых обстоятельствах? Меняется ли коренным образом его характер? Он по-прежнему выживает, сохраняя присущую ему смекалку, юмор, хитрость и одновременно доверчивость, тягу ко всему неизведанному, стремление обрести истинный смысл жизни. Таковы герои последнего рассказа цикла “Цыганский мерин”.

Рассказ воспроизводит на новой исторической почве фольклорный сюжет о нечестной сделке между хитрым цыганом и доверчивым мужиком, который, впрочем, не является здесь главным. Главным становится обрамляющий сюжет — о принятии Серегой Чепцовым важного решения: во что бы то ни стало “*отправиться путешествовать вокруг света, чтобы обнаружить на его краю истинный смысл жизни*” [1, 70]. Этим, собственно, и вызвана столь поспешная и неудачная покупка злосчастного цыганского мерина. Заканчивается рассказ, как и положено анекдоту, неожиданной развязкой, еще раз доказывающей неисправимый оптимизм русского человека, его настойчивость в достижении цели, неуемную жажду смысла. После того как едва живого мерина с большим трудом привели во двор и оставили отдыхать, Серега, встал ночью и, обнаружив “*жуткую картину*” опустошения, произве-

денную тощим мерином, сглодавшим соломенную крышу сарая и плетневую огорожу, сделал только один вывод: “*Должно, сильный черт, на таком только и ехать округ света!*” [1, 72].

Итак, подведем итоги.

Создав цикл о русских людях прошлого и настоящего, Платонов достиг глубины эпического обобщения в формировании цельного художественного образа русского человека — чудака, простака, юродивого и немного плута — гениального и глупого, хитрого и доверчивого, экономного и щедрого, страдающего и радующегося, неутомимого в поисках смысла существования. Внутренний мир рассказов открывается навстречу друг другу, включаясь в широкую панораму бытия.

Размышляя о судьбе русского человека, писатель, с одной стороны, ощущает здоровое ядро национального характера как некую постоянную величину, не позволяющую ему сгинуть в тяжелых испытаниях. А с другой — верит в возможность революционного преобразования человека, в способность избавиться от душевного мрака, умственного и духовного убожества, которые, по его мнению, были привнесены трагической действительностью ушедшей эпохи.

Цикл Платонова, безусловно, отразил становление эпического мироощущения его автора. В нем проявилась общая для литературы 1920-х годов устремленность к “органической целостности” и эпической полноте. А с другой стороны, он — уникальная лаборатория, в которой писатель экспериментирует с сюжетом, героем, субъектной организацией текста, стилем в поисках собственной крупной эпической формы. В пространстве цикла проступает жанровая структура романа.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Платонов А. Записи потомка / А. Платонов // Собр. соч. — Т. I. — Кн. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2004.
2. М. Горький. Заметки из дневника. Воспоминания / М. Горький // Полн. собр. соч.: В 25 т. — Т. 17. — М., 1973.
3. Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. — СПб.: Гуманитарное агентство “Академический проект”, 1997. — 123 с.

Рецензент — О. Ю. Алейников.