

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ А. ПЛАТОНОВА «СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА»

*Работа представлена кафедрой истории русской литературы XX века
Башкирского государственного университета.*

Научный руководитель – доктор филологических наук, профессор В. И. Хрулев

В статье рассматривается целый комплекс мифопоэтических мотивов, варьирующихся в семантическом поле романа, находя воплощение в многочисленных образах.

Ключевые слова: А. П. Платонов, художественное пространство, роман, русская литература.

The whole complex of mythopoetic motives, varying in the semantic field of the novel and finding embodiment in various images, is considered in the article.

Key words: A. P. Platonov, place, novel, Russian literature.

Исследование общих принципов пространственного миромоделирования в романе «Счастливая Москва» (1933–1936) оказывается одной из предпосылок решения более общего вопроса о хронотопе и его художественных функциях в произведениях А. Платонова 1930-х гг., который пока не может считаться окончательно решенным¹. Цель нашей работы определилась как попытка проанализировать принципы организации пространства в романе А. Платонова. Мы выделили ряд пространственных локусов (личное пространство героев – дом – город)², каждый из которых мы стремились истолковать семантически, выявить его специфический смысл и особую функцию в художественном мире романа Платонова «Счастливая Москва».

Логика образа дома, города и мира в романе А. Платонова во многом следует логике мифа, поэтому они воплощают архетипические концепты пространства, свойственные мифу³. Точкой отсчета в организации художественного пространства романа «Счастливая Москва» является круг, воплощающий личное пространство человека, по-своему выстраивающего и ощущающего его. Только за этим кругом будут располагаться пространство дома и социально-историческое пространство города.

Основные события романа переданы в большинстве случаев глазами платонов-

ских героев. Ни один из них не остается безучастным к происходящему, но каждый из них обладает своим собственным ощущением пространства, при всем сходстве различных чувств, эмоций и переживаний. Так, например, Матрену Чебуркову на протяжении романа мы видим только дома. В городе она бывает только на базаре и о событиях «большого» мира узнает только через Груняхина или сына Семена. Было бы неверно утверждать, что пространство героини сконцентрировано только на уровне быта, которым она живет. Кажется, что ее личное пространство способно расширяться до уровня одной из комнат дома: «Дома Матрена Филипповна сидела перед портретом прошлого мужа и плакала о нем...» (с. 105)⁴; «Если муж (Груняхин. – О. К.) запаздывал, Матрена Филипповна, отворив ему дверь, начинала его бить любимым предметом – старым валенком, вешалкой вместе с одеждой, самоварной трубой от бывшего когда-то самовара, башмаком со своей ноги и другой внезапной вещью, – лишь бы изжить собственное раздражение и несчастье» (с. 104). Итак, с одной стороны, мы можем наблюдать, как личное пространство Чебурковой может менять свои масштабы только на уровне дома: расширяться, «лишь бы изжить собственное раздражение и несчастье» или сжиматься до небольших размеров «портрета». Но, с дру-

гой стороны, пространство этой героини (как и пространство Груняхина) расширяется и поднимается до уровня, где «люди живут домашними чувствами».

Платоновским героям постоянно приходится бывать в различных пространственных локусах, каждый из которых представляет собой особый мир и тем самым влияет на их личные ощущения. Так, например, Божко очень хочется быть в небольшой комнате с Москвой Честновой, ее пространство притягивает к себе героя. Сарториусу, наоборот, уже не хочется оставаться в комнате Комягина и Москвы-Муси (хотя, Честнова ему нравится), и тогда он уходит «в город без прощания» (с. 91). Таким образом, пространство индивидуального бытия в романе «Счастливая Москва» находится в неразрывной связи с характером внутреннего мира каждого героя, и чем отчетливее в этом мире наличие гармоничного, жизнеутверждающего начала, тем вероятнее расширение их индивидуального пространства до трансцендентного уровня.

Образ дома занимает особое место в организации пространственных отношений романа А. Платонова. В мифологии принято считать, что дом являет собой уменьшенную модель вселенной. Он, как и город, символизирует освоенное, покоренное пространство, где человек находится в безопасности. В пространственной организации романа А. Платонова четко выделяется оппозиция «дом» – «антидом». Примерами первого являются жилища москвичей с «ярко освещенными окнами», «там пили чай с семьей или гостями... матери купали своих детей» (с. 64). Москва Честнова остается «соучастницей» жизни москвичей: «В домах ей не было радости, в тепле печей и в свете настольных абажуров она не видела покоя. Она любила огонь дров в печах и электричество, но так, как если бы сама была не человеком, а огнем и электричеством...» (с. 64). «Антидом» – холодное жилище Комягина, окна которого светятся «слабым светом, точно лунным», и когда он озаряет всю комнату, в ней ста-

новится «еще более тесно и грустно, чем ночью при огне».

Развитие темы антидома в романе Платонова мы можем увидеть в изображении комнаты Комягина, которая не является местом жизни, уюта и тепла. В так называемом «нижнем мире» жилища находится место для хозяина: «Комягин был неподвижен на далеком полу; чтобы не запачкать подстилки, ему Москва еще с вечера наложила на пол старые “Известия” 1927 года, и теперь свет освещал сообщения о минувших событиях» (с. 90). Сама комната заведомо имеет нежилой вид. Вот такое описание ее мы находим в тексте: «...электричество горело ярко и освещало всю комнату, где все требовало переделки или окончания» (с. 90). Заметим, что автор несколько раз подчеркивает тот факт, что в жилище Комягина горит электрический свет. В романе этот образ становится знаком причастности пространства комнаты Комягина к освещенности, но не согретости.

Снаружи жилище Комягина и Честновой освещено «слабым светом, точно лунным». Мы видим, что даже в свете окон нет жизненной силы, как нет ее и в хозяйке, которая только во сне обретает лицо «смирное и доброе, как хлеб», спит в «отчуждении, повернувшись к стене прелестным лицом». В этой квартире не горит живительный огонь ни печки, ни примуса, около которых бы собирались родные люди, делились бы своими радостями и горестями и становились бы от этого ближе друг к другу. Сарториус, попавший в эту «чужую комнату», выделяет ее недостаток – «холодно», хотя «в комнате горел свет». Предметы превращены здесь в мертвый, бездушный хлам. Поэтому о них и говорится как-то вскользь, как о ногах Комягина, которые «были одеты как в галстуки, в остатки носков – целы были только верхние части, а подошвы и пальцы обнажились наголо» (с. 89). Тем не менее, как бы ни пыталась Честнова создать подобие уюта в комнате, к ней в жилище давно проник холод.

Холод и хаос, царят не только в квартире, напоминающей собой царство мертвых, но и в душах ее жильцов. Нет тепла и гармонии между Комягиным и Москвой-Мусей Честновой. Называя Честнову «деревянная нога», Комягин сознательно отдаляется от нее. Только в комнате герои погружаются в мысли, которые не уходят дальше обыкновенной жадности и бытового расчета: «– Проверь свои облигации, – сказала Москва. – Зажги свет... Может быть, выиграл... Если не выиграл, начнешь жить по правилу, если нет – ляжешь и умрешь...» (с. 86). Глаголы «ляжешь и умрешь» прямо отсылают нас к представлению о комнате Комягина – Честновой, как о царстве мертвых. Здесь не слышно маятника часов-ходиков, которые стучат по комнатам других жильцов: «В комнате Комягина маятник не постукивал...» (с. 88). Мы видим и слышим, как «по коридору пошли ходить люди, готовясь к службе и работе», а у Комягина: «Пальцы ног и пятки оказались холодными до самых костей и все тело лежало в беспомощном положении» (с. 89). Комягин и Честнова не могут оживить и одухотворить жилище, их комната – хаос, принявший вид дома и вытеснивший его из жизни.

Судьбы героев романа проходят через многие дома. Еще один дом в романе Платонова – дом Чебурковой. Это тоже одна из возможных вариаций образа дома. На наш взгляд, этот дом находится словно в другом измерении. Данное предположение мы можем подтвердить тем, что Матрена Филипповна помогает Сарториусу-Груняхину перейти в реальный мир, подвластный житейскому течению времени и пространства. Отметим, что повествователь называет жилище Чебурковой и Груняхина то домом, то квартирой. Но квартира становится домом только тогда, когда в ней загорается живительный огонь, противостоящий холоду и хаосу. Поддержание огня и приготовление пищи издавна были специфически женскими занятиями. «Сама печь обычно символизировала женщину, рождающее женское лоно», – отме-

чает А. Афанасьев⁵. После смерти сына Чебуркова остается хранительницей домашнего очага и поддерживает его живительный огонь. Примером тому становится поведение героини, которая «механически завела примус и вскипятила чай чужим для нее гостям» (с. 101), «автоматически скипятила ему (Груняхину. – О. К.) чай и согрела что-то поесть из остатков своей еды» (с. 102). Статика ограниченного мира домашних вещей, «прописка на постоянную жизнь», «семейная верность» – главные составляющие атмосферы дома, который становится в финале романа одним из главных мест свершения событий для Груняхина. Дом представлен в «Счастливой Москве» как микрокосм, отражающий законы мироздания, макрокосма в целом.

Амбивалентность образа дома в романе «Счастливая Москва» проявляется в том, что, с одной стороны, пространство дома замкнуто само в себе, а с другой – «оконные стекла» переводят его в рамки социально-исторического пространства. Примечательно, что городское пространство Сарториус наблюдает через окно: «– Что я один?! Стану как город Москва» (с. 91). Стекло окон становится тончайшей границей между двумя мирами: «Сарториус прислонился к оконному стеклу, наблюдая любимый город, каждую минуту растущий в будущее время...» (с. 91). Выходя из своего дома или получая известия о происходящем, герои отчасти или полностью перемещаются в пространство истории своего отечества и всего человечества.

В романе «Счастливая Москва» метаисторическое пространство проявлено во множестве образов, одним из центральных здесь и является образ города, который в мифопоэтической модели мира понимается как сакральный пространственный центр. В образе платоновского города мы найдем отражение как основного архетипа города, так и его более частных, конкретных выражений. Платоновский город равен миру, отождествляется с ним: Москва – «всемирный город». Все, что происходит в городе

Москве, имеет, следовательно, не локально городское, но исключительно мировое значение. «Счастливая» – этот эпитет открывает нам «слово» о городе и в конечном счете является доминирующим в его изображении. Образ города Москвы излучает необыкновенный свет – свет новой счастливой жизни, который кажется неугасимым. Перед нами возникает земной аналог града Божия – Нового Иерусалима. Свет звезд и электрических ночных фонарей позволяют соотносить платоновскую Москву с Новым Иерусалимом, приготовленным «как невеста, украшенная для мужа своего» (Откровение 21:2).

Мир в романе «Счастливая Москва» изображен в состоянии первохаоса. Хаос начинает проникать в каждый пространственный круг. Так, как только в дом вторгаются чуждые ему начала разлада (например, ссоры матери с новым отцом (Груняхиным), которые наблюдает Семен), хаос вселяется в души человеческие (холод, заполнившей все пространство взаимоотношений и комнаты Комягина и Честновой, становится знаковым образом). Символическим воплощением хаоса становятся и новые лики города: Сарториус на Крестовском рынке долго стоял перед «портретами прошлых людей. Теперь над их могильными камнями вымостили тротуары новых городов...» (с. 96). Парадоксальным образом преобразование города Москвы не означает окультуривания и космизации внегородского, дикого пространства. Напротив, сам город становится чем-то аморфным, и ему угрожает прямая опасность быть поглощенным хаосом. Наблюдатель, который все выше поднимается над происходящим, видит, что пульсация города переходит в пульсацию звезд, причем на фуражках милиционеров: «Среди рынка возвышалось несколько деревянных будок для милиционеров. Милиционеры смотрели оттуда вниз, в это мелкое море бушующего ограниченного империализма...» (с. 97). Хаос разрушает существующий мир, подтверждением тому становятся строки: «Не-

чистый воздух стоял над многолюдным собранием стоячих и бормочущих людей» на Крестовском рынке (с. 95); «Дешевая пища с заметным шумом переваривалась в людях... и нечистый воздух восходил отсюда вверх, как дым над Донбасом» (с. 97). На Крестовском рынке Сарториус видит портреты давно погибших «мещан и женихов с невестами уездных городов... Позади фигур иногда виднелась церковь в природе и росли дубы счастливого лета, всегда минувшего» (с. 96). Культура «давно погибших» людей есть то, что соединяет человека с Богом и одновременно обладает способностью противостоять хаосу, упорядочивая его. Хаос в изображении Платонова не просто бездна, в которой разрушается все оформленное. Это, как в христианской эсхатологии, промежуточный этап, подготавливающий рождение нового мира и нового человека: для Сарториуса, ставшего после приобретения нового паспорта Груняхиным, становится жизненно необходимым «согревание семьей и женщиной».

Используемые А. Платоновым пространственные принципы миромоделирования имеют древние мифологические корни, хотя выстроенная автором в романе «Счастливая Москва» модель обладает исключительными особенностями:

а) мифологическая структура пространства проявляет себя в том, что дом в «предметно-вещественном смысле» (Ю. Лотман) отсутствует в судьбе главной героини, в образе которой отражен эмоционально-смысловой отсвет города (так, например, Сарториус говорит: «Я любуюсь другою Москвой – городом» (с. 42)). Это противоречие, на наш взгляд, имеет особый художественный смысл в романе А. Платонова: по логике этой мифопоэтики изображен «счастливый город без Москвы»;

б) мифологическая пространственная модель представлена в романе традиционной оппозицией «верх» – «низ». К вертикальным составляющим романа можно отнести «верх» – раскинувшееся над городом небо и звезды, символизирующие вечность,

а также «низ» – холодная комната Комягина и Честновой, их жалкое, нечеловеческое существование. Локусом сферы среднего мира, как сферы человеческого бытия, становится дом Чебурковой, ее сына Семена и Груняхина. В авторском изображении судьбы человеческой истории решаются именно в среднем мире, где «уединялись женихи с невестами... находясь ниже звезд и выше многолюдства» (с. 20). Центром простран-

ства метаистории становятся изображенные рядом с церковью «дубы счастливого лета». В символическом мифологизированном контексте романа они символизируют Мировое древо на Мировой горе – ось мира.

Таким образом, мифопоэтичностью пространственной структуры текста А. Платонова «Счастливая Москва» обусловлены природа и принцип изображения его основных образов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В этом отношении показательны работы Н. Корниенко, Е. Мущенко, И. Савельзона. См.: *Корниенко Н. Г.* «Пролетарская Москва» ждет своего художника» (К творческой истории романа) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 357–371; *Мущенко Е. Г.* Поиски «четвертого измерения» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 143–152; *Савельзон И. В.* Художественное пространство «Счастливой Москвы» и ее окружения // Русская литература XX века: направления и течения. Екатеринбург, 2000. Вып. 5. С. 53–60.

² Образы пространства рассматриваются в методологическом ключе Д. Лихачева, М. Бахтина, Ю. Лотмана: *Лихачев Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8; *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975; *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // *Ю. М. Лотман.* О русской литературе. СПб., 1997. С. 621–658.

³ *Полонский В. В.* Мифологизация и основные векторы эволюции прозы // *В. В. Полонский.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008. С. 11–46.

⁴ *Платонов А. П.* Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3. С. 9–105. Далее ссылки на текст даются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁵ *Афанасьев А. Н.* Древо жизни: Избранные статьи. М., 1982. С. 413.