**СВЕТЛАНА СЕМЕНОВА**

**Воскрешенный роман Андрея Платонова Опыт прочтения “Счастливой Москвы”**

**Опубликовано в журнале:**[**«Новый Мир» 1995, №9**](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/9/)

***ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА***



**СВЕТЛАНА СЕМЕНОВА**

**ВОСКРЕШЕННЫЙ РОМАН АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

*Опыт прочтения “Счастливой Москвы”*

Прошло уже четыре года, как “Новый мир” неожиданно подарил читателям дотоле неизвестный роман Платонова “Счастливая Москва”. Воскрес он с рассыпающихся ветхих листочков, из непрочной рукописно-карандашной плоти 1933 — 1936 годов (спасибо и М. А. Платоновой, сохранившей их в своем архиве, и кропотливому реставратору — Н. В. Корниенко!). Но реакция на это чудесное событие оказалась какой-то странной. Вспомним, каким литературно-критическим шквалом встречались до того “Ювенильное море”, “Котлован”, “Чевенгур”, как разбегались споро-актуальные и обстоятельно-герменевтические перья, породив целую исследовательскую индустрию возвращенного Платонова. А тут — один Юрий Нагибин, почти на пороге ухода из жизни, рецензионно прочел “Счастливую Москву” как “самый страшный роман Андрея Платонова” (“Литературная газета”, 1992, № 6, 5 февраля), как гениальную, жуткую сказку о разного рода уродцах и психах “советского условного мира”. Еще там-сям в интервью и опросниках прозвучало имя “Счастливой Москвы” как чуть ли не самого крупного и поразительного литературного события последних лет, но в чем эта поразительность, не раскрывалось, разве что шли ссылки на “загадочность” явления. Правда, в “Новом литературном обозрении” (1994, № 9) появился доклад западной исследовательницы Н. Друбек-Майер с устрашающим названием “Россия — “пустота в кишках” мира”. Здесь образ центральной героини от отталкивающе-хтонической бабы-яги, каковой увидел Москву Честнову в ее эволюции Ю. Нагибин, взмывает в космические выси, представая аллегорическим воплощением... Софии Премудрости Божией. Но чтобы буквально за волосы протащить героиню на метафизическое небо, понадобилась более чем сложная “риторическая стратегия”, в которой задействованы и Вл. Соловьев, и особенно П. Флоренский (с такого рода обоснованиями: “Предположим, что Платонов читал книги Флоренского...”).

Как-то А. К. Горский, загубленный в 30-е годы замечательный мыслитель федоровской ориентации, сказал о Пушкине, что тот еще “не только не прочитан, но даже не разрезан”. И если в отношении к поэту с таким парадоксально заостренным утверждением вряд ли кто согласится (во всяком случае, до знакомства со взглядом того же Горского на пока не замеченные “буйные всходы воскресительной эротики” в пушкинском творческом саду), то в случае с новым романом Платонова похоже, что это сущая правда. Увы, и не разрезан, и не прочитан, во всяком случае, в таком читательском количестве и качестве, как он того заслуживает. Кстати, не зря же до сих пор нет и книжного его издания в составе платоновских текстов, разве что где-то на Западе готовятся переводы...

Посему хотелось бы предложить читателям журнала, на страницах которого “Счастливая Москва” пока только и существует, старый добрый метод медленного, аналитического прочтения этого романа: что же в нем реально есть, в какой текстуальной, мотивной, образной плоти это есть живет и разворачивается. И тогда мысль о романе, о его героях, его душе и “идее” получает больше шансов на приближение к истине (естине) произведения, во всяком случае, открывается путь дальнейших поисков и открытий этой истины.

Но сначала несколько общих слов о “Счастливой Москве”. Создавалась она в период, может быть, самый мучительный для Платонова-писателя, когда после публикации в 1931 году повести “Впрок” он, объявленный — от Сталина до единодушных критиков — враждебной “сволочью”, “кулацким агентом”, певцом “дураков и юродивых”, на пять лет вычеркнутый из советской печатной литературы, пытался, по его собственным словам, “ломать самому себе кости”, хребет своего “ошибочного” мировоззрения и эстетики. Что же вышло из этого прямо объявленного, модного тогда процесса “перековки” и “переплавки”? На мой взгляд, мало из того, чего желала и требовала от него руководящая общественность.

Для себя Платонов так декларировал свою “стратегию перевоспитания”: он “изживает свои ошибки и недостатки”, пробиваясь вперед сначала хотя бы одной “публицистической мыслью”, чтобы затем продвинуться и всем “туловищем”. Но как ни прорывался он будто бы “вперед” в своих литературно-критических статьях (на деле не раз идя в них на механический компромисс с требованиями времени), “туловище” его художественного творчества упорно тянуло его назад. Поражает контраст между тем, как Платонов искренне старается “перестроиться”, заданно-примитивно отчитывается о своем творческом пути, своих идеологических и стилевых “катастрофах”, самоумаляясь до уровня понимания эпохи, и тем, что выражает он в своих повестях и рассказах, где он неуклонно остается верен себе, гениальной кривизне взгляда и стиля. Не мог он иначе, иначе у него карандаш не писал, сюжет не клеился, образ не вырисовывался, мотив не выпевался, сравнение не получалось... Начинал писать — и тут же включалось свое, и только свое. Возьмем ту же “Счастливую Москву”: она среди анонсированных им произведений нового его, реконструктивного этапа (вот, мол, скоро все увидят, как он исправился!), а вместо этого из-под руки выходит еще один фрагмент уникальной платоновской вселенной, со своими маниями и “тиками”, своим великим “безумием”, знакомыми героями. Судите сами — каждый год кладутся в стол значительные вещи и настоящие шедевры: в 1932-м — “Ювенильное море” и “14 красных избушек”, в 1933-м — “Мусорный ветер” и первые главы “Счастливой Москвы”, в 1934-м — “Джан”, в 1935 — 1936-м — “Среди животных и растений”. Замыкается этот период выходом в 1937 году в “Советском писателе” книги “Река Потудань” (включала семь рассказов и почти все из лучших платоновских вещей: “Река Потудань”, “Бессмертие”, “Третий сын”, “Фро”, “Глиняный дом в уездном саду”, “Семен”, “Такыр”, написанных в 1934 — 1936 годах) — и тут же новым ударом по писателю, на этот раз беспощадно точным и особо чувствительным, — в самую нежную мякоть “туловища” (используя вновь слово Платонова). Основательная и по-своему проницательная статья А. Гурвича (“Красная новь”, 1937, № 10) была сделана в жанре честного доноса, она действительно впервые обнажила сокровенные нервные узлы платоновского мира: глубокую его метафизичность, упертость в проблему смерти и фундаментального несовершенства бытия, “христианскую юродивую скорбь и великомученичество”, “религиозный, монашеский большевизм”, “религиозное душеустройство” его героев. Но что значили такие констатации для 30-х годов?!

После этого критически-разгромного упора творчество Платонова, повидимости, переживает еще одну “защитную” метаморфозу. До самой смерти писателя, не считая военных рассказов, с того времени вышло лишь шесть его детских книжек, включая пересказы русских сказок. Но удивительное дело: этот вроде бы вынужденный уход в мир детства позволил Платонову в идеальной чистоте и детски наивной мудрости выразить свои заветные и дерзновенные чаяния, реализовав христианский критерий “будьте как дети”. Детские души Платонова оказались наиболее органически пригодными “мехами”, в которых было и сохранено “новое вино” его мировоззрения, его “идеи жизни”.

Но “Счастливая Москва” написана до второго критического разгрома, пережитого Платоновым, и она входит в круг “взрослых” — многоплановых и многофокусных — произведений писателя. Гротескно-лирические узлы этого платоновского мира завязываются на скрещении высоких, невмещаемых в мир сей идеалов — с карикатурами и эрзацами, замороченностями и мнимостями эпохи. И хотя предельно сгущенные гротески “Чевенгура”, “Котлована”, “Ювенильного моря” исчезают из “Счастливой Москвы”, роман по-своему сохраняет и фантасмагорический, и сюрреальный элемент.

Итак, всего-то пятьдесят страниц журнального формата, а роман! Да, роман, никак это не повесть, что с компактным, однолинейным сюжетом и немногими персонажами; тут ряды судеб, где-то они пересекаются или неузнанно касаются друг друга, перекликаются и отталкиваются — явно симфонический, романный контрапункт, пусть в стяженном виде. Пройдемся по нему не спеша и вдумчиво, в той последовательности, в какой выстроил его Платонов.

Начинает он с того глубиннейшего травматического впечатления, которое ворвалось в сознание совсем маленькой девочки (будущей героини), а затем прочно поселилось в ее подсознании, поднимаясь оттуда в разные моменты ее жизни: “проснувшись от *скучного*1 сна”, девочка из окна увидела человека, бежавшего по улице с зажженным факелом “в *скучную* ночь поздней осени”, затем раздался выстрел и крик — очевидно, убили человека, а затем и другие залпы и шум голосов в соседней тюрьме... (Кстати, заметьте, как с первой фразы романа зачинается обычное для писателя обилие слова “скучный” — в нем суть платоновского самоощущения и самоопределения падшего, смертного мира.) Такой яркой картиной вошла — неузнанно для самой девочки — Октябрьская революция, открывшая время, в котором ей жить и действовать. Это же революционное время, с его неизбежными зловещими спутниками — эпидемиями и голодом, уносит ее отца, и “голодная, осиротевшая девочка” уходит в случайное бродяжничество по стране, проваливаясь, как это часто бывает у Платонова, от нестерпимого страдания в беспамятный сон души, чтобы однажды (как в новом рождении) очнуться в Москве, в детском доме, уже со смыслово нареченным именем Москвы Ивановны Честновой. Стоп-кадр момента ее пробуждения — густо значащ: она вдруг осознала себя у окна школьного класса, глядящей “*в смерть* листьев на бульваре”. В этот же вечер, впервые в сознательной жизни съев булку с котлетой “из коров”, она пишет домашнее сочинение. В первоначальный его вариант писатель предполагал дать более обнаженно метафизический текст, связанный с постоянным для него мотивом пожирания как неотъемлемой черты существующего статуса мира — разумеется, в непосредственно детском переживании: “Рассказ девочки без отца и матери о корове. Коров бывает мало, их ведь едят. У коровы по четырем углам стоят ноги. Из коров делают котлеты, всем дают по одной... Девчонки наелись котлет, сами лежат, спят и пахнут. Мне *скучно*”. В окончательной редакции получается уже “Рассказ девочки без отца и матери о своей будущей жизни”, торжествует императивно-сознательный импульс, из которого Москва будет усиливаться жить и строить себя: “Нас учат теперь уму, а ум в голове, снаружи ничего нет. Надо жить по правде с трудом, я хочу жить будущей жизнью, пускай будет печенье, варенье, конфеты (заметьте, котлет тут нет. — *С. С.*) и можно всегда гулять в поле мимо деревьев...”

Но уже с самого начала ее взрослой жизни прочерчивается будущая модель ее существования, раздираемого противоположными векторами: ее необыкновенная женственная прелесть страстно привлекает к ней мужчин, стремящихся запереть ее в тесноту собственнической любви (что и случилось в ее семнадцать лет, когда она вышла замуж за вцепившегося в нее “случайного человека”), а она все бежит от них безвозвратно в даль своей “таинственной, но высокой судьбы”. Так и в первый раз она резко уходит от мужа, бродит весь день по Москве, пока ее ночью на бульварной скамейке не подбирает с виду “незначительный человек”, который оказывается тридцатилетним Виктором Божко, землеустроителем, а позже работником “треста весоизмерительной промышленности”. Именно он практически точно расшифровал ответ Москвы на его вопрос, что она любит больше всего: “Я люблю ветер в воздухе и еще разное кое-что”, определив ее в школу воздухоплавания.

С появлением на страницах романа Божко, по домашнему увлечению — страстного эсперантиста, в повествование входит новый идейный мотив — особого пролетарского мессианизма, обернувшегося к 30-м годам верой в СССР как в счастливую, обетованную родину обездоленных трудящихся всего мира. Как раз в те же годы, что Платонов “Счастливую Москву”, Н. Бердяев писал “Истоки и смысл русского коммунизма”, где продемонстрировал “национализацию русского коммунизма”, когда новое социалистическое отечество приняло черты священного царства, основанного на единой ортодоксальной идее, когда “произошло как бы отождествление двух мессианизмов, мессианизма русского народа и мессианизма пролетариата”. Бердяев вспоминает, как на одном собрании французский коммунист выразился так: “Маркс сказал, что у рабочих нет отечества, это было верно, но сейчас уже не верно, они имеют отечество — это Россия, это Москва”. То же пишет и герой Платонова своим бесчисленным и ежедневным корреспондентам, белым, черным и желтым. Негра, потерявшего жену, Божко зовет немедленно в СССР: “здесь он может жить среди товарищей счастливей, чем в семействе”, — знакомый еще по “Чевенгуру” мотив товарищества как нового типа родства — по классу, альтернативного “ветхим” семейным связям.

В случае с Платоновым можно говорить об особом преобладающем мотивном мышлении. Художественно-философский мотив (здесь это написание писем и типовые образчики посланий Божко, до того — сочинение Москвы) — излюбленный стяженно-поэтический способ выражения авторской мысли, различных сторон его мироощущения. С того же Божко зачинается еще один из постоянных мотивов, связанных с платоновским типом героев — мечтателей и преобразователей: вопиющий контраст между их великой, прекрасной “идеалией”, дерзанием тотально преобразить мир, исступленной деятельностью на этом поприще и жалким, смешным убожеством их физики: внешности, тела, самоощущения. Каждый лелеет свою мировую идею, решает столь же вселенскую загадку, чает быть “летающим и счастливым”, и бессмертным, и состоящим в дружбе со всеми людьми земного шара — а сам внутренне несчастен, забвен, зарос одиночеством и грустью.

Раз в месяц к Божко заходит Москва Честнова, благодарная ему за денежную помощь, пока она училась, а затем и вовсе остается у него жить. Эта юная девятнадцатилетняя женщина “громкого сердца” наделена каким-то исключительным зарядом жизненности. “Сердечная сила и здоровье”, редкая природная красота всего ее телесного устройства питают ее спокойную уверенность в будущем, безотчетное любование собой, удивительное в мире вывихнутых мужских героев натурально-устойчивое и счастливое самоощущение. Одно слово: **счастливая Москва!** Такой она входит в повествование — открытой природе, небесным пространствам, солнцу, ветру и миру вообще, который, по ее первому чувству, подходит ей, “к ее телу, сердцу и свободе”. Она внутренне сочувствует природе: та “столько потрудилась для создания человека, — как неимущая женщина, много родившая и теперь уже шатающаяся от усталости”. Тут, очевидно, сам писатель додумывает за героиню, сливая ее ощущение со своим пониманием человека как венца долгого напряженного усилия природы (в ее эволюции) с подразумеваемым выводом о необходимости ответного восстанавливающего и одухотворяющего ее действия со стороны человека.

Но вскоре Москву подстерегло первое испытание, испытание ее счастливой гармонии с миром. Став уже младшим инструктором при своей школе, она однажды, испытывая новый парашют, пропитанный особым лаком против атмосферной влаги, нечаянно спичками поджигает его и, фейерверком прочертив небо, успевает все же спастись, раскрыв запасной парашют. Но пока “она летела с горячими красными щеками и воздух грубо драл ее тело”, а земля приближалась “еще тверже и беспощадней”, ее коснулось прозрение оборотной, жесткой, губящей стороны природы и мира: “Вот какой ты, мир, на самом деле! — думала нечаянно Москва Честнова, исчезая сквозь сумрак тумана вниз. — Ты мягкий, только когда тебя не трогаешь!” Главные мужские герои, парад которых разворачивается далее в романе, — как раз из тех, кто активно трогает этот мир, напарываясь на страшное сопротивление и таинственной природы вещей, и собственной “подлой” и бренной природы.

После загорания в воздухе Москву на два года отстранили от прыжков. Ей дали две комнаты на пятом этаже недавно отстроенного дома, где жили люди профессий, привечаемых новой действительностью: конструкторы, летчики, инженеры, философы... На какое-то время героиня уходит в одинокую мечтательность, проводя дни и часть ночи на подоконнике окна, восчувствуя “жизнь всемирного города”, огромного живого организма, подключаясь к ней своим свободным воображением как его деятельный, вездесущий, энергетический агент. Быть всем одновременно и быть всюду — такое полубессознательное желание воистину божественной всепричастности томит душу платоновских героев и погружает их время от времени на каком-нибудь высоком этаже у раскрытого окна в блаженно-созерцательное состояние.

Но жить так долго не получается, реальность предъявляет свои права, и Москва Честнова определяется на учетную работу в райвоенкомат. Здесь среди “равнодушной идеологичности” казенного убранства и произошла ее встреча с одним из важных персонажей романа, неким вневойсковиком, странным человеком, живущим в полный разрез с представлениями героини: исхитрился он уйти от всех мужских общественных обязанностей, ни на какой военной службе не был никогда, избегал всяких сборов и перерегистраций. Первая же страница, ему посвященная, набрасывает выразительный портрет особого экзистенциального типа: это и его изношенная, небрежная, “скучная” внешность, и даже удивительно точный штрих — реминисценция из стихотворения в прозе Бодлера: “...на одно мгновение он вообразил себе облака на небе — он любил их, потому что они его не касались и он им был *чужой*” (название и отчасти “метафизика” той уже поэтической вещи позднее перекочевали в знаменитую повесть А. Камю “Чужой”, в принятом у нас переводе — “Посторонний”).

Чувствуя какую-то свою вину в “чужой небрежной и несчастной жизни”, Москва позднее пытается разыскать этого человека в его жилище где-то “в глуши Бауманского района”, наводит о нем справку в местном самоуправлении, где толчется народ, заполняя свою жизнь суетой, “самоистощением в пустяках”. И выясняется, что вневойсковик, очевидно, и есть вопиющий случай такого “самоистощения”: существует сам по себе, без всякого интереса и инициативы, “пенсионером третьей категории”, разве что неутомимо каждую ночь приводит всяких “некультурных, неинтересных”, истраченных жизнью женщин... Во дворе убогого, запущенного дома, где жил вневойсковик, Москва видит старого скрипача, он играет ей Бетховена, и Москве при этом является странное откровение “неродственных” недр вещества мира, как бы приходящего в отчаяние от собственного жесткого, непроницаемого принципа бытия. (И этот метафизический мотив, идущий от Вл. Соловьева и Н. Федорова, и образ старого музыканта переходят затем в рассказ Платонова “Скрипка”.) В том же эпизоде перебрасывается мотивный мостик к следующей главе романа, где наконец появится искатель бессмертия Самбикин: “...по ту сторону забора — строили медицинский институт для поисков долговечности и бессмертия, но старый музыкант не мог понять, что эта постройка продолжает музыку Бетховена, а Москва Честнова не знала, что там строится”. Зато писатель это знает и доносит свою мысль до внимательного читателя: искусство в своих высших образцах движимо волей к бессмертию. А уж как понимает бессмертие платоновский герой рвущейся в будущее страны мирового пролетариата, мы узнаем вскоре.

Хирург Самбикин, молодой человек двадцати семи лет, напоминает нам ранних платоновских героев-преобразователей. Как они, “небрежный и нечистоплотный от экономии своего времени”, он всецело вперен ни больше и ни меньше как в “безумную судьбу вещества”, чувствуя за него постоянный “страх своей ответственности”. Его взбудораженный ум держит в фокусе своего воображения ту грандиозную работу с материей мира, которая повсеместно разворачивается в стране; словно чуткий медиум, он внутренне подключен к коллективной душе озабоченных, ответственных строителей “советской земли” и, как они, не спит, вскакивает среди ночи, горя нетерпением что-то делать, и немедленно. Он звонит в тот самый строящийся медицинский институт, где уже открыли два отделения, и тут же мчится спасать от смерти семилетнего мальчика с огромной, в виде шара, опухолью на голове. Пронзительный рассказ о хирургическом вторжении под череп ребенка — своего рода практическая медитация Самбикина над тонкой, таинственной гранью между жизнью и смертью, что так занимает его ум и сердце, желающие познать ее и уничтожить в пользу торжества жизни. Сколько бы Самбикин в крайнем, аварийном напряжении своих сил и внимания ни чистил опухоль, он не может полностью удалить бациллы гнойного воспаления (микроскоп все их обнаруживает), и тогда отчаявшийся хирург понимает: “чтобы совершенно уничтожить стрептококков, надо было искрошить не только всю голову больного, но и все его тело до ногтей на пальцах ног”. Так неразрывно сплелись здоровье и болезнь в теле человека, так глубоко вгнездился болезнетворный микроб в ткани и фибры и жидкости организма, что неотъемлем от них, как свет от тени, смерть от жизни. Как их разделить и развести, не уничтожив по пути самого тела человека? Платонов выбирает такие слова, описывая действия Самбикина: тот “взял резкий, блестящий инструмент и вошел им *в существо* всякого *дела* — *в тело* человека” (чуть смещенный намек на высказывание Н. Федорова: “Наше тело будет нашим делом”). Да, именно тело, человеческий смертный организм — “существо” горестной озадаченности Самбикина, в нем же — суть его главной жизненной задачи и дела. “Он тут же понял, насколько человек еще самодельное, немощно устроенное существо — не более, как смутный зародыш и проект чего-то более действительного, и сколько надо еще работать, чтобы развернуть из этого зародыша летящий, высший образ, погребенный в нашей мечте”. Вот она, самая сердцевина нового эволюционного сознания, каким наделяются герои-испытатели Платонова: творческое, преобразовательное действие следует направить не только на внешний мир, но прежде всего на самого человека, его несовершенную, промежуточную, противоречиво-кризисную природу.

В шестой, центральной главе романа писатель собирает в районном клубе на своего рода комсомольскую ассамблею выдающихся молодых людей нового мира: это были инженеры и летчики, врачи и педагоги, артисты и музыканты, передовые рабочие, все достигшие ранней славы и несколько ее стыдящиеся. Среди них и новый герой романа, знаменитый инженер и механик, “расчетчик мирового значения” Семен Сарториус. Здесь же и конструктор сверхвысотных самолетов Мульдбауэр, с которым в роман врывается на мгновение мотив из идейного репертуара активно-эволюционного выбора: покорение внеземного пространства, новая космическая судьба человечества.

Мысли и речи героев-преобразователей движутся, направляемые тем чувством и стремлением, что выражены в звучащем здесь же романсе на стихи Языкова: “Там за валом непогоды есть блаженная страна”. И если для Божко эта “блаженная страна” уже “лежит за окном” и он думает только о том, чтобы сохранить “каждую крошку” ее добра, то дерзания других более онтологически серьезны, напоены превращенно-эсхатологическим порывом к тотальному преображению природы вещей. Эту “блаженную страну” Мульдбауэр помещает в “синюю высоту мира”, “воздушную страну бессмертия”, где человек станет крылатым, “а земля останется в наследство животным”. Впрочем, именно здесь Платонов подчеркивает известную трезвость своих искателей: “Присутствующие знали или догадывались об угрюмых размерах природы... о долготе будущего времени и о действительных масштабах собственных сил”. Но, пожалуй, глубже, болезненнее всех чувствует неимоверную трудность задачи Самбикин: он практически, как человек, внедряющийся в самые потроха человеческого тела, знает, где главное препятствие, основной камень преткновения. Сюда он явился с перевязки оперированного им мальчика, фактически безнадежного, “пришел подавленный *скорбью устройства человеческого тела,* сжимающего в своих костях гораздо больше страдания и смерти, чем жизни и движения”. С таким организмом, с таким несовершенным устройством не очень-то разбежишься на великие космические дела! Он может предположить, глядя на “светящуюся воодушевлением” Москву (сердце ее потому так громко стучит, что “летать хочет”): “человеческое тело летало в каких-то погибших тысячелетиях назад... Грудная клетка человека представляет свернутые крылья”. Но как их назад развернуть из этой клетки, как вытянуть человека из его жалкой и скорбной смертной природы? Самбикин тоже одержим идеей и практической задачей бессмертия. Работая с трупами, он обнаружил на срезах некоторых органов (прежде всего сердца и мозга) следы некоего таинственного вещества особой жизненной силы, которое, как он полагает, организм хранит про запас с младенчества и выделяет как “последний заряд жизни” в момент смерти, но, увы, уже как “безуспешный выстрел” внутри умирающего. Найти источник этой девственной и могущественной “младенческой влаги”, выделить ее из трупа, что на время становится ее резервуаром, и этой “творящей силой” омолодить и обессмертить еще живущих — такова суть его открытия, с которого маниакально не сходит его ум и эксперимент.

Первоначальный вид его идеи поражает характерным извращением: речь идет о том, чтобы “превратить мертвых в силу, питающую долголетие и здоровье живых”. В таком сугубо гротескно-физиологическом виде повторяется логика, в которой живет весь ветхий природный мир (против которого ведь и ополчаются герои Платонова), “питающийся” прахом умерших, использующий их жизни и достижения как подножие для своего возвышения. Если кто соблазнится поверхностно увидеть именно здесь отражение федоровской идеи, тот ошибется: у мыслителя имеется в виду богочеловеческая реализация основного христианского чаяния — воскрешения всех умерших, бессмертие будущих прекрасных олимпийцев на костях ушедших поколений Федоров считал глубоко безнравственным. Какие-то истинные понимания и высокие дерзания Самбикина, как героя революционного, классового времени, подспудно искажаются полем его ценностей, отношением к прошлому и когда-либо жившим как к материалу и удобрению для будущего.

Этот вечер являет для героев светлую кульминацию их верований, надежд, чувства единства со своими собратьями по поиску. Здесь наряженные в “лучший шелк республики” женщины и приодевшиеся мужчины, все — радостные и оживленные, устраиваются за общим столом, “желая сесть *сразу со всеми вблизи*”. “Честновой Москве хотелось выйти и пригласить ужинать всех: все равно социализм настает! Ей было по временам так хорошо, что она желала *покинуть как-нибудь самое себя...* и *стать другим человеком* — женой Гунькина, Самбикиным, вневойсковиком, Сарториусом, колхозницей на Украине”... Перегородки между “я” и “другим”, столь часто мучающие героев в мире Платонова, на время рухнули, как будто все предвосхищающе вышли в состояние какого-то соборного, бессмертного всехъединства, уже сейчас “летающие и счастливые”, как будущие люди. О том, каков тут разрыв этой осуществленной на миг в сердцах и воображении утопии с действительностью, нечего и говорить, достаточно представить себе не этот метафизический “социализм”, а реальный, в котором “колхозница на Украине” в это время разве что умирала с голода — ведь первые шесть глав были окончены Платоновым в 1933 году! Так что обвал, упадок, кризис, что случится далее с героями, совершенно закономерен и в силу этого вопиющего разрыва...

Между тем в наших главных героев, в Самбикина и Сарториуса, в душу их, влез один и тот же червь, сразу подточивший цельность их духа: нарождающаяся любовь к Москве. Но если Самбикин пока решительно удалил ее от себя, то Сарториус уязвлен в самые глубины своего существа, и ему остается только бессильно рефлектировать над своим жгуче-невыносимым состоянием. Тщетно заклинает он: “Уйди, оставь меня опять одного, скверная стихия! Я простой инженер и рационалист, я отвергаю тебя... Лучше я буду преклоняться перед атомной пылью и перед электроном!” И одновременно — вразрез голове — сердце его стучит и горит одним безумным обожанием ее, “единственного, самого трогательного существа на свете”. К тому же он понравился и Москве, о чем она признается ему со своей обычной откровенностью.

Седьмая глава посвящена их ночной поездке за город — сразу после встречи в клубе. Разворачивается мотив, связанный с половой любовью, один из самых значительных в творчестве Платонова. Здесь по-своему — идейный пик ее девальвации; здесь как нигде этот мотив развернут в многозначительные и в высшей степени экспрессивные картины. То преодоление эгоистического “я”, помещение центра тяжести своей личности в другого, то абсолютное значение и ценность, которые получает в страстно-идеализирующем чувстве его объект, о чем писал Вл. Соловьев в “Смысле любви” (а Платонов прекрасно знал эту вещь), тут представлено в образах и деталях пронзительных, на грани эстетического риска. Содрогание всех чувств Сарториуса, сосредоточенность его на одном (точнее, на одной), обожание каждой ее клеточки и всего, связанного с Москвой, — предельны, обнаруживая себя в поэтике экспрессивного шока. “Он шел за нею, все время нечаянно отставая, и однообразно думал о ней, но с такой трогательностью, что, если бы Москва присела мочиться, Сарториус бы заплакал”.

Физическая их близость в землемерной яме (как в могиле), заросшей бурьяном, обнаруживает всю тщету и муку существующей формы любви, не дающей настоящей целостности, слияния и единства. В этом романе именно через женщину ощущается особая неудовлетворенность любовно-плотским соединением; не признает его Москва за высший миг бытия, коронующий человеческое страстное существование: “Я выдумала теперь, отчего плохая жизнь у людей друг с другом. Оттого, что *любовью соединиться нельзя,* я столько раз соединялась, все равно — никак, только одно наслаждение какое-то”. Оттого она так решительно бросает и Сарториуса, и других своих мужчин, отодвигая предлагаемый ими удел как ловушку, как явное не то, и спешит от них вдаль, надеясь где-то там найти настоящую жизнь. Смысл любви здесь, совсем по-соловьевски, никак не реализует себя в половом соединении (“и на самом деле *не решает любви,* а лишь утомляет человека”, как понимает про себя Сарториус). Выходит лишь отчаянная, обреченная на поражение попытка разрешить задачу “влечения людей в тайну взаимного существования”. Обожбние на этих путях никак не становится обужением.

Как известно, истинное дело любви Вл. Соловьев выводил к делу борьбы со смертью, к увековечению и преображению личностей, наконец, к воскресению всех прежде живших для “высшего развития каждой индивидуальности в полнейшем единстве всех”. Платоновские герои-преобразователи более-менее смутно или, напротив, осознанно, внутренне движимы близким чаянием, но их идеал теряет ту главную опору, без которой не мыслили дело преображения мира и человека ни Федоров, ни Соловьев, а именно — веру и Бога, обретая черты надрывного человекобожеского титанизма. К тому же их исступленные практические реализации своей мечты изобилуют тем, что Соловьев называл “преждевременными, а потому сомнительными и неудобными подробностями”, которых особенно много в работе хирурга Самбикина.

Его гонит нетерпение сердца, пронзенного мукой смертного бытия, ему кажется, что можно найти единую отмычку к загадкам мира и тут же чудесно открыть источники радикального обновления природы человека. Механик Сарториус являет другой подход: медленный и осмотрительный путь познавания, опыта, изобретения. И на поспешные теории Самбикина об “основной тайне жизни” (с ними хирург и пришел навестить механика на его новой службе в Республиканском тресте весов) Сарториус внутренне улыбается “наивности” собрата: “...природа, по его расчету, была труднее такой мгновенной победы, и в один закон ее заключить нельзя”.

Тем временем, оставленный Москвой, Сарториус, жгуче по ней тоскуя, “покинул большую дорогу техники и забыл свою славу механика, которая могла бы стать всемирной”, и начал свой путь нисхождения ко все большей забвенности и анонимности. Пока же, глуша свое нестерпимое чувство к Москве, он день и ночь изобретает новые весы для республики — предмет хотя и древнейший, но идейно центральный для системы, где каждому должно быть точнехонько отмерено по его труду, — “инструмент чести и справедливости”, как в своем социалистическом воодушевлении мыслит о нем Божко.

И Сарториус, и Самбикин — из чреды платоновских героев, выломившихся из обычной нормы существования, — забывают и есть, и спать, — оба неуклюжие, дисгармоничные (разве что один короткий, а другой — длинный), как бы переходные в новый эволюционный тип человеческие существа, может быть, в тот самый “homo sapiens explorans” (“человек разумный исследующий”), о котором говорил русский физик Н. А. Умов, тоже из плеяды мыслителей-космистов. Вот Самбикин везет Сарториуса в свой экспериментальный институт — показать свою работу по добыче из свежих трупов таинственного оживляющего вещества. Разворачивается дикая, шокирующая сцена расчленения мертвого прекрасного тела молодой женщины, изъятия из него сердца (для исследования на нем следов этого самого вещества), а затем обнаружения местоположения души где-то в “пустоте кишок”. Таким экспрессионистским образом Платонов выражает тот железный низменный факт, что до сих пор над людьми продолжает властвовать главный животный Владыка — Голод: “Эта пустота в кишках всасывает в себя все человечество и движет всемирную историю”. “Мы эту пустоту наполним, — надеется Сарториус, — тогда душой человека станет что-нибудь другое”. В этом жутком эпизоде нагнетается постоянный платоновский мотив: загадка смерти, непостижимость перехода только что дышавшего и чувствовавшего человека, для кого-то бесконечно дорогого, в мертвую неподвижную плоть. При виде мертвой девушки “с ясными открытыми глазами” механику “стало плохо; он решил бежать скорее в свой трест, явиться в местком и попросить какой-нибудь товарищеской помощи *от ужаса своего тоскующего сердца*”. Именно этот ужас движет и безумной решимостью хирурга найти во что бы то ни стало “цистерну бессмертия”, заключенную внутри человека. Странные желания, в которых так легко увидеть извращение с четким медицинским названием, посещают Самбикина, пока он анатомирует девушку: “...у него прошла мысль о возможности жениться на этой мертвой — более красивой, верной и одинокой, чем многие живые, и он заботливо обвязал ей бинтом разрушенную грудь”, которую сам только что отрезал. В этой, восьмой, главе писатель только набрасывает мотив, что концентрированно развернется через две главы; тогда и у нас появится бульшая возможность найти, по какому ведомству его определить: то ли сексопатологии, то ли чего-то совсем иного...

Тем временем Платонов вновь сталкивает читателя с удивительным вневойсковиком. После любви с Сарториусом за городом Москва долгие часы бродит и ездит по столице-тезке, наблюдая “мелкий мусор” всеобщей жизни и остро чувствуя, что “люди ничем не соединены”. В этот момент грустной оставленности она и отправляется к когда-то поразившему ее человеку. И тут писатель углубляет этот уже эскизно им прочерченный человеческий тип и особый его выбор себя в скучном смертном мире. Внутри себя Комягин (здесь впервые называется его фамилия) не ощущает ничего, кроме пустоты, порожнего спокойствия (“Я человек-ничто”), так тщательно вымел он свой внутренний мир от всякой мысли, чувства или желания, а как только нечто подобное зарождалось в нем, он тут же глушил его ростки, “например, усиленной жизнью с женщиной и долгим сном”. Так Комягин принял свои меры против страдания и тоски сознающей себя смертной жизни. Когда-то он жил иначе: пытался рисовать картины, начинал писать и дневник, и стихи, оборванные на полуслове.

“И вот наступил август месяц одного из текущих лет. Шел вечер, распространяя по небу *удаляющийся долгий* и *грустный* звук, отчего в каждое открытое сердце проникала *тоска* и *сожаление.* В этот вечер Москва Честнова постучала в дверь Комягина”. Остановимся на мгновение и вслушаемся в эту щемящую музыку погибающего в каждом своем индивидуальном создании ветхого, послегрехопадного мира. От нее и закупорил все свои чувства Комягин, максимально анестезировав само свое ощущение жизни. “Мне ничего неохота, я все забываю, что живу, а вспомню — *начинается жутко*”, — объясняет он себя неожиданной прекрасной посетительнице. Как бы в продолжение этого объяснения он достает из-под кроватного хлама свою любимую картину, хотя и неоконченную, но мысль ее и настроение выражены с полной очевидностью: там на пороге “безродного вида” большого дома некий “мужик или купец, небедный, но нечистый и босой”, явно только что очнувшийся от сна, мочился с крыльца вниз и “глядел куда-то равнодушно в нелюдимый свет”, а в надворной пристройке “пожилая баба... с выражением дуры глядела в порожнее место на дворе”. Такой явлен здесь остановленный момент полуживотной, не помнящей себя жизни (“человек сейчас снова отправится на покой — спать и не видеть снов, чтобы уже скорее прожить жизнь без памяти”), и весь пассаж разворачивается как выверенный философский мотив грустного идиотизма подобного существования.

И далее Платонов не устает разыгрывать свой мотив: к Комягину приходит его бывшая жена, “истертая женщина, измученная с давних пор”, и он просит Москву оставить их для супружеской близости: “Она мне стала как брат, она теперь худеет и дурнеет — любовь наша уже превратилась во что-то лучшее — в нашу общую бедность, в наше родство и грусть в объятьях”. Москва — в противоречивой, волнующейся смене переживаний: ей и понятен этот жалкий вариант убогого человеческого утешения, и она готова даже на юродивую солидарность с такой участью (“Я когда-нибудь приду к вам и буду женой”), и вместе отталкивается от Комягина как от “жалкого мертвеца”, как от маленького земляного гада, каких она видела в детстве. В темном коридоре, прижавшись к канализационной трубе, Москва, “раздраженная и несчастная”, слышит сквозь стену комнаты Комягина “звуки измученной любви и дыхание человеческого изнеможения”, чувствуя “стыд и страх” и страшное биение сердца. Ее основной внутренний импульс — “разделить свою жизнь с кем-нибудь” (в идеале — сразу со всеми), что влечет ее по жизни и бросает в объятья другого мужского человека (как выразился бы Платонов), — в этом нечаянном уродливом зеркале подвергается очередному испытанию. “Но когда она сама делала то же самое, она не знала, что постороннему человеку бывает так же грустно, и неизвестно отчего”. А теперь она знает и это и вновь рвется отсюда в свое неопределенное вперед.

Но писатель еще полностью не раскрутил свою идею, которую заявил уже в образе Комягина. Выйдя от вневойсковика, Москва двинулась к центру города, заглядывая по пути в окна домов, настолько ей была интересна многоликая жизнь людей, но постепенно “ей делалось все более печально”: “все люди были заняты лишь взаимным эгоизмом”, и она не знала, “к чему ей привязаться, к кому войти, чтобы жить счастливо и обыкновенно”. Ее неотступное желание слияния с другими в какой-то вечной проникновенной дружбе — из области тех же метафизических чаяний, что и у мужских героев Платонова: порыв в иной, за-земной, не эгоистически-смертный, не самостно-страстный, а прозрачно-всеединый, бессмертный тип бытия.

Между тем ей сильно захотелось есть, и она зашла в ночной ресторан, где заказала ужин, хотя и не имела денег. Образ этого ресторана предстает настоящим философическим этюдом, в котором изощренно разыграна до логического конца мысль писателя. “Все время оркестр играл какую-то безумную *европейскую* музыку, содержащую *центробежные* силы; после танцев под эту музыку хотелось свернуться телом в теплоту и лечь надолго *в тесный уединенный гроб*”. Одна эта фраза, конечно, далеко не в лоб, а тонким наведением нагружена огромным идейным смыслом: европейская музыка — образ западного фундаментального выбора ценностей, где в центре — атомарный индивид, центробежно устремившийся в свою, и только свою, самость и интерес; финальный тесный гроб — да, выхода из смертного порядка бытия здесь не предвидится, тут на него дано внутреннее согласие, и устраиваются временно и по возможности комфортабельно в его пределах. Идея дурной бесконечности последовательного вытеснения поколений, проходящих один и тот же удел, от рождения до смерти, лежащая в основе такого выбора и ветхой природной жизни, тут же воплощается в выразительном образе повторяющегося, зацикленного, кругового танцевального движения в сферическом же зале ресторана, который сам “словно вращался”: “...здесь человек никак не мог вырваться из обычного — из *круглого* шара своей головы, где катались его мысли *по давно проложенным путям...*” Писатель настойчиво выводит фигуру круга, обреченного и безотрадного вращения по нему: “Многие гости забыли, где дверь, и в испуге кружились на одном месте посреди”, “...музыка вращалась быстро, как тоска в костяной и круглой голове, *откуда выйти нельзя*”*.* В противовес этой фигуре встает другая, та, по которой живут платоновские преобразователи: Москва вспомнила своих товарищей, в их груди “не вращалась эта сферическая, вечно повторяющаяся мысль, приходящая к своему отчаянию, — там была *стрела действия* и *надежды,* напряженная для безвозвратного движения вдаль, в прямое жесткое пространство”. И когда новый ресторанный поклонник прелестной Москвы под один и тот же такт, что “играл и варьировал оркестр, как будто *катая* его по внутренней поверхности *полого безвыходного шара*”, бормотал ей такую же круговую, “вековую мысль о своей любви и печали, об одиночестве”, то Честнова решительно прервала его: “Бросьте вы *буксовать* на одном и том же месте”. А на его новый круговой заход с обращением к судьбе-уделу: “Мы рождаемся и умираем на груди женщины... так полагается по сюжету нашей судьбы, по всему *кругу счастья*”, — Москва прямо выдвигает выбор-вектор своих товарищей: “А вы живите *по прямой линии,* без сюжета и круга”.

Вырвавшись из сферического ресторанного пространства, весело отклонив предложение нового знакомого отправиться вдвоем за город, в поле, во тьму (она совсем недавно была там с Сарториусом — так что ей предлагался новый круг того же), напоенная ощущением молодой силы и свободы, Москва двинулась жить дальше по прямой линии, а та привела ее к строящемуся метрополитену, что приглашал плакатом на работу к себе, — и она тут же откликнулась на этот зов, на какое-то время заполнив свою счастливую “неопределенность жизни” необходимой людям конкретностью.

Оставив на несколько месяцев в шахте метро свою героиню, писатель в следующей, десятой, главе романа вновь обращается к Семену Сарториусу, который за это время уже изобрел и оригинальные точные весы, и еще кое-что, но так и не сумел справиться с “неотвязным отчаянием тоскующего чувства” к пропавшей дорогой женщине. Гениальный механик, он чувствует конструкцию и жизнь машин изнутри до последнего шурупчика, до их мучения на изнурительной службе неугомонному городскому человечеству. И высшую свою задачу он формулирует в точном, как механизм, разрезе: “определить внутренний механический закон человека, от которого бывает счастье, мучение и гибель”. Но при этом он глубже Самбикина глядит в “существо дела” — в самого человека: вряд ли голодные кишки — душа людей, “их сосущее чувство вполне рационально и поддается удовлетворению”, если бы это было так, род человеческий давно бы сумел гармонизировать свою природу и двинуть ее вперед, и “всемирная история не была бы так долга и почти бесплодна”. Какая-то иная, темная иррациональность, “что-то другое, более скрытое, худшее и постыдное”, гнездится в естестве человека и распяливает его на дыбе его парадоксальной, трагической и подлой природы.

Что же это такое, что за “скверное лежит” в нашем теле, как выражается Божко в разговоре с Сарториусом о душе? И тут наш весоизмеритель и эсперантист к месту вспоминает, как в первой молодости его посещало одно и то же желание: пусть все на свете умрут, а он останется один среди земных богатств и с ним “одинокая красивая девушка” для неразлучной жизни. Все разлучает на этой земле: обстоятельства, случай, капризы и непостоянство того, кого избрало твое сердце, все другие — соперники на любовной и вообще жизненной дорожке, а так радикально всех убрал, расчистил место, нет вариантов, только Я и Она и все вокруг только Мое — вот она, наивно-злодейская, маргинально-“философская” (а-ля доморощенный, усугубленный Штирнер) юношеская греза. На это Сарториус, вообразив Москву, подтвердил: “Как мы все похожи, один и тот же гной течет в нашем теле!” Тут герои выходят на поддонные струи, круче, чем борьба за пищу, замешивающие человеческое бытие: эгоистическую самость, единственное “я”, когда остальные предстают как нечто немыслимое и невозможное, как чуждые, мешающие “вещи”, да плюс страшной силы инстинкт обладания тем другим, кем ужалены твое чувство и страсть. Так и чуть позже, когда Божко подсунул механику полненькую девственницу с традиционной собственнической хваткой в любви — машинистку Лизу, чтобы отсосать его боль и тоску по Москве, эта Лиза “думала о том, чтобы как-нибудь безболезненно и незаметно испортить наружность Сарториуса”, чтобы на него, как на урода, уже никто, кроме нее, не посягнул своим вниманием и чувством.

А тем временем постоянно угрожающие жалкому, беззащитному устройству человека смертоносные силы показали себя в отношении самогу средоточия жизненности и прелестной женственной человечности — счастливой Москвы: в глухом подземном проходе метро, где она трудилась шахтером, на нее наскочили вагонетки и смяли правую ногу выше колена. Истекавшую кровью молодую работницу привезли в институт Самбикина как раз в ночь его дежурства. Хирург сидел за столом, на нем лежал тот самый оперированный им мальчик, но уже накануне умерший. “Самбикин в долгом одиночестве гладил голое тело умершего, *как самую священную социалистическую собственность,* и горе нагревалось в нем, пустынное, не разрешимое ничем”. Не случайно, что именно в этот момент его пронзенное детской смертью сердце производит существенную коррекцию уже известной нам идеи: он понял, что исследуемое им жизненное вещество, “неистраченный заряд живой энергии” надо попытаться направить на восстановление самих умерших.

Его занятия кажутся какой-то невероятной дикостью, безумием, кощунством, гротеском. Такова, на первый взгляд, и сцена проведенной им ампутации потемневшей, с набухшей “мертвой кровью” ноги Москвы Честновой. Сначала разворачивается излюбленный мотив Платонова: предсмертные или в тяжкой болезни, под наркозом видения его героев, всегда густо насыщенные философским настроением, авторской мыслью. Пока Самбикин отрезал ее ногу, ей представлялось, что она бежит по улице “вниз к пустому морю, где кто-то плакал по ней”, а по пути ее терзают животные и люди: первые рвут куски ее плоти и сжирают, вторые сдирают с нее одежду, вцепляются и не пускают уйти, вот уже и кости начинают с хрустом вырывать встречные дети, а она все бежит и бежит с единственным желанием — “лишь бы уцелеть, хотя бы в виде ничтожного существа из нескольких сухих костей”. В таком кошмарном сгущении явился героине закон взаимного пожирания и вытеснения, царящий в мире. Такова и сила внутренней жажды существования в человеке — уцелеть, не пропасть, сохранить высшее благо — жизнь, хоть и в самом сокращенном, жалком виде.

Когда Москва очнулась, то оказалась укороченной лишь на одну конечность, жадный мир пока пощадил ее и не сглодал до костей, не сгноил до легкого, бесчувственного праха. “Ее обнимал Самбикин и пачкал кровью ее груди, шею и живот”, он “поцеловал ее в рот”, угарно дышащий хлороформом. Его любовь к Москве так исступленна, что это его не останавливает. Ее отнятую ногу он отослал к себе домой на хранение, как часть дорогого человека, хотя Москва резонно сказала о себе: “Я не нога, не грудь, не живот, не глаза — сама не знаю кто...” И когда через день Москва была уже на пороге смерти (“начался жар и пошла кровавая моча”), хирург, обезумевший от любви и “нестерпимого горя”, решился на первый практический опыт по реализации своей теории: он приготовил “таинственную суспензию” из “сердца и шейной железы умершего ребенка... и впрыснул ее в тело Честновой” — что таки подействовало и спасло ее.

Зададим себе еще раз вопрос: действительно ли подобные действия Самбикина столь уж странно-патологичны и дики? Возможно, да, если оставаться на уровне сознания эпохи, ведущей свою интеллектуальную родословную от Карла Маркса или — расширим — от эпохи Возрождения, Нового времени, но стоит пойти в глубь веков, в животворящую мифологическую архаику, ставившую проблемы жизни и смерти со смелым, поражающим материализмом и даже физиологизмом (а именно в ее духе часто творил Платонов), как вид вещей сильно изменится. Вспомним Древний Египет с его удивительной погребальной, воскресительной культурой, озабоченной сохранностью целостной телесности умершего (мумификация). Один из центральных сюжетов египетской мифологии рассказывает о том, как злой бог пустыни Сет обманом погубил своего брата Осириса, закупорил его в ящик, залил его свинцом и бросил в воды Нила, а верная супруга и сестра Осириса Исида нашла его мертвое тело и извлекла из него некую мощную жизненную силу и с ее помощью зачала от него сына Гора, который позднее воскресил отца (по другим изводам мифа Исида сама воскрешает Осириса). В своих исканиях наш Самбикин — с интервалом в несколько тысячелетий — как будто идет по следу египетской богини. Шокирующие действия платоновского хирурга — со всем их крутым натурализмом и физиологизмом — дышат древней мифологической, материальной, телесной мистикой. Невозможно понять этого героя (и стоящей за ним авторской мысли) в кругу профанического или суженно-культурного сознания, которое может их легко заклеймить болезнью, патологией, некрофилией. Надо лишь учесть капитальный факт: некрофилия движима импульсом к разрушению и смерти, а Самбикин, напротив, — к восстановлению и воскрешению, к преображению человеческого тела.

И разве всякое любовное, сострадательное внимание к трупу является признаком некрофилии? Вспомним — при всех понятных бесконечных дистанциях и пропорциях — высочайший Богочеловеческий образец: слезы и скорбь Христа при виде уже засмердевшего Лазаря, прежде чем Он совершил Свое воскресительное Дело Дел, из чреды тех Его дел оздоровления природно-смертного бытия, о которых Он говорил: “...верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит” (Ин. 14: 12), явив их тем самым как задание облагодатствованному, вставшему на путь обужения человечеству. Правда, в случае с платоновскими преобразователями тут вся и загвоздка; у Христа сказано: “верующий в Меня”, то есть действующий в потоках Божественной благодати, в соработничестве с Богом, а тут Божественная инстанция вовсе выпала (точнее, была выбита из сознания научением эпохи) — отсюда то скучное томление, тот тоскливо-безнадежный фон богооставленности, бытийственной безосновности, почти экзистенциальной заброшенности и абсурдности, на котором взмывают и опадают все онтологические дерзания героев.

К концу романа по существу остается только этот фон — “заунывный процесс неизменного существования”. Если вначале там-сям пробивалась радостная, подъемная нота: молодые строители, непочатая энергия преобразования, мечты, взгляд вдаль — все сможем! — то постепенно смертная жизнь, законы материально-физического мира скручивают всех, идет неуклонный процесс избывания себя, ухода от активной деятельности, забвенности, разочарования, упадка. Мы увидим это буквально на всех персонажах романа.

На какое-то время Сарториус пытался вписаться в обычный удел человеческого счастья — с пухленькой Лизой, но уже к зиме (когда Москва попала в аварию) его перестали интересовать и новые “текущие удовольствия”, и весы, и звезды, которые он научился “взвешивать на расстоянии”. Постепенно о нем забыли его прежние товарищи, он “потерял славу всесоюзного инженера”, его даже выписали с места жительства, и он поселился в своем незначительном учреждении, глуша механической работой “болящую скуку чувства” к исчезнувшей Москве; он видит ее лишь во сне, “жалкой или усопшей, лежащей в бедности последний день перед погребением”, то есть в последней своей, разоблаченной от всех покровов истине, в последнем остатке ее на земле. В любовную близость с Лизой он бежал, “лишь бы утомиться и переменить мысли”, после нее “долго спал *с испитым лицом* и просыпался *в отчаянии.* Москва Честнова была права, что любовь — это не коммунизм (будущее) и страсть грустна”.

Между тем всю зиму пожелтевшее и высохшее тело героини — вместе с природой за окном клиники — медленно выкарабкивалось к жизни, к новому весеннему возрождению. В конце апреля Самбикин увез ее к себе “на новых прочных костылях” (хотя внутренне она решила, что как “хромая баба” она теперь выйдет замуж за Комягина), а затем на юг, к морю. Но и здесь, хоть на протезе и с тростью, Москва — в окружении “полнеющих на отдыхе мужчин”; такое волнующее эротическое облако носит она вокруг себя, что пишут они на ее трости свои инициалы и “символы безумных страстей”. Даже какой-то старый горец, засмотревшийся на прелесть Москвы, принес ей совсем не по сезону откуда-то корзину винограда, удовлетворив ее внезапную сильную “блажь”, а с ней в придачу в тряпочке свой ноготь с большого пальца, так объяснив ей свой странный дар: “Мне шестьдесят лет, поэтому я дарю тебе свой ноготь. Если б мне стало сорок, я бы принес свой палец, а если б тридцать, я тоже отнял бы себе ногу, которой и у тебя нету”. Таким сильным, элегантно-кавказским, страстно-притчевым манером еще раз обличается огромная мощь любовного влечения к другой прекрасной половине, в том числе и в цельном, близком к природе человечестве. Свою пытку любви проходил и городское дитя, хирург Самбикин, он часами бродил в прибрежной роще, умоляя “всю природу отвязаться от него и дать наконец покой и трудоспособность”, и кончил тем, что перевел свое мучительное чувство из сердца в голову на правах “умственной загадки”, бросил Москву, чтобы предварительно — до возможного уже навеки воссоединения с ней — посвятить себя разгадке “проблемы любви в целом”.

В таком состоянии “полной задумчивости по поводу всех важнейших задач человечества” и нашел нашего Самбикина одним зимним днем (так что прошло уже более полугода с кавказской поездки) зашедший к нему домой Семен Сарториус. Тут он и узнал от хирурга, что Москва вышла-таки замуж за Комягина и даже фамилию свою сменила, и, получив ее адрес, отправился в тот самый двор “в глуши Бауманского района”, где когда-то искала вневойсковика Москва. Только что отстроенный Институт экспериментальной медицины сверкает за забором электрическими огнями, а вот старый скрипач, как все в мире этого романа, пришел к своему финальному упадку: он уже не играет для людей, а сидит с шапкой и смычком, собирая себе милостыню как пенсию.

Сарториус входит в коридор коммунальной квартиры и становится напротив двери комнаты Комягина, прислонившись к канализационной трубе, как некогда Москва. Все происходящее в этой комнате мы слышим его ушами. Сцена, занимающая предпоследнюю главу романа, пожалуй, самая в нем театрально-экспрессионистическая, вершина его гротесково-юродивой поэтики. Из разговоров Москвы с ее “мужем-сожителем” выясняется, что он и был тем человеком, что бежал с факелом в давнюю октябрьскую ночь. Развенчивается вся героика и трагизм детского шокового впечатления: все, оказывается, было гораздо прозаичнее, а реальный виновник этой травмы — вовсе не погибший мученик, а вот он рядом с ней, жалкий человек (“Ты теперь сгорел и обуглился”), с чем он сам охотно соглашается. Москва (Комягин ее называет Мусей) все скрипит и гремит своей деревянной ногой, сопит, раздеваясь ко сну, честит последними словами своего мужа, не пускает к себе в постель (“Я тебя вот поласкаю! — грозно отозвалась Москва. — Я тебя сейчас деревянной ногой растопчу, если ты не издохнешь!”) и требует от него добровольного изъятия себя из жизни. Комягин ведет себя при этом кротко, он даже готов немедленно умереть. Он просит свою Мусю укрыть его голову поплотнее одеялом и перевязать бечевкой потуже для прочности удушающего результата. Стуча деревянной ногой и вздыхая, Москва просто и естественно производит все эти дикие действия и укладывается дальше спать.

Всю эту бредовую ночь влюбленный механик стоит в коридоре, став свидетелем не только событий в комнате вневойсковика, но и низовой жизни коммунальной квартиры: где-то слышатся “закономерные звуки совокупления”, по канализационным трубам спазматически проталкиваются потоки нечистот, кто-то одиноко кричит в сонном кошмаре, а кто-то вымогает у Бога в молитве “чего-нибудь фактического”. Так разворачивается один из мотивов жизни большого города, но не в обобщенной панораме, как в других местах романа, а, так сказать, в узко утробном разрезе. Сарториус при этом томится и ждет только одного — что Комягин умрет и он сможет войти к Москве и быть с ней только вдвоем, как когда-то за городом. И когда это все же происходит, мы уже вместе с ним не просто слышим, но и видим эту гиньольную мизансцену: горит яркий электрический свет, Москва на кровати под простыней, на подстилке из старых “Известий” 1927 года недвижно лежит завернутый с головой в одеяло Комягин с высунутыми пальцами ног и пятками в продранных носках. Сарториус пробует эти пальцы и пятки: да, ледяные, “наверно, умер”, — и ложится в постель обнимать Москву.

Москва уже несколько сломлена и ожесточена жизнью, ее образ теряет свою прежнюю всепобеждающую лучистость, сама себя она называет “хромой, худой и душевной психичкой”, особенно же в отношении к Комягину, в ее облике явно нагнетаются какие-то черты стервы, мегеры, “ехидны”, чуть ли не бабы-яги костяной ноги. Но для Сарториуса она “прежняя, любимая Москва, еще более милая и сердечная для него, что счастье и слава ее временно остановились”, он проводит с ней, то плачущей, то стыдливо прячущей свою деревянную ногу, время до рассвета, и, когда она засыпает, лицо ее смотрится как “прелестное”, “мирное и доброе, как хлеб”.

Причудливо-балаганным увенчанием эпизода становится оживший Комягин (исхитрился не задохнуться под одеялом): терпеливо пролежал он на полу, не двигаясь и не завидуя, “свидетелем вновь сбывшейся любви Сарториуса”, а тут к утру совсем замерз и запросился в постель к своей Мусе, на что та “открыла один глаз и сказала: „Ну ложись!”” В этой сцене с ее абсурдизмом и лубочно-“жестокой” комикой — жена с любовником на постели, а придушенный муж в углу — разыгрывается важнейший мотив романа, который в конце так резюмирует герой, ушедший “за дверь и в город без прощанья”: “Сарториус понял, что любовь происходит от не изжитой еще всемирной бедности общества, когда некуда деться в лучшую, высшую участь”. Здесь изувеченная, падшая Москва — вновь в своем главном сюжете. Она ведь не изобретатель, как Сарториус, не экспериментатор над человеческим телом, как Самбикин, она — особая женственная ипостась нового героя, рвущегося в счастливую общую жизнь. Она острее всех их ощущает несовершенство половой любви, не достигающей желанной цели. Отъединение людей друг от друга не исчезает, как не отступает (особенно у мужчин) тоска любви, неутоленная жажда преображающего слияния с любимой. И герои отходят после — с глубокой печалью, стыдом, скукой. Когда Комягин, имея в виду свою частую любовь с женщинами, говорит: нет, это “не счастье, а бедность одного вожделения! Любовь ведь горькая нужда, более ничего”, Москва единственный раз — среди потока оскорблений мужу — признает: “Ты ведь не очень глуп, Комягин!”

Да, Комягин совсем не глуп и даже по-своему глубок, являя собой особый тихий вариант метафизического бунта против этого природно-смертного, “скучного” мира. Вспомним похожих бунтарей у Достоевского, правда другой, надрывно-громкой ноты (к примеру, Ипполита из “Идиота”), что решительно отказываются принимать существование на таких “насмешливых условиях”, как “гармония целого” при их личном окончательном уничтожении. А вот логически “неотразимые” рассуждения идейного самоубийцы из статьи “Приговор” (“Дневник писателя” за октябрь 1876 года): “...какое право имела эта природа производить меня на свет, вследствие каких-то там своих вечных законов?.. *сознающего, стало быть, страдающего...* я не могу быть счастлив... ибо знаю, что завтра же все это будет уничтожено: и я, и все счастье это, и вся любовь, и все человечество — обратимся в ничто, в прежний хаос”, — что приводят его к решению истребить если не природу (это ему, увы, неподвластно), то хотя бы “себя одного, единственно *от скуки* сносить тиранию, в которой нет виноватого”. Комягин тоже на свой лад возвращает обратно свой билет на человеческое существование, “сознающее, стало быть, страдающее”, — тем, что систематически гасит это сознание, культивируя полуживотную жизнь, да готов и вовсе из нее устраниться.

В завершающей главе романа Сарториус случайно встречает Комягина в городской толчее Каланчевской площади. В только что описанной сцене они ведь так и не увидели друг друга, хотя находились рядом в общей интимной причастности к одному существу, так что, когда “какой-то туманный человек” обратился к Сарториусу с просьбой указать ближайшее учреждение по производству гробов, тот лишь вспомнил, что где-то слышал голос этого человека. На любопытство механика по этому поводу неизвестный вынул паспорт с фамилией Комягина, но и эта фамилия ничего не сказала Сарториусу. Гроб ему — как объяснил прохожий — нужен не для близкого человека — жена у него жива, только сама ушла от него (последняя в романе весточка о Москве, так и не опознанная Сарториусом; опять двинулась она куда-то в даль жизни...), а для него самого, ему хочется заранее проиграть на себе “весь маршрут покойника” во всех мельчайших деталях: “Мне хочется заранее пройти по всему маршруту — от жизни до полного забвения, *до бесследной ликвидации любого существа*”. Вот оно, самое страшное, что ждет всех: “бесследная ликвидация”; общество отделывается поспешным ритуалом, и — жил ли, не жил — волны жизни смыкаются над покойным, ничего не оставляя на поверхности от человека. Подобную мысль любой нормальный гражданин будет всячески гнать от себя, стараясь чем-нибудь зацепиться в бытии — какими-то делами-свершениями, детьми (но надолго ли эта зацепка?), а каков наш жалкий Комягин, ну просто бесстрашный, стоический метафизик: ему бы в точности убедиться, что именно в таком буквальном порядке он исчезнет как никогда не бывший. Так в последней точке романного внимания к судьбе этого весьма немаловажного персонажа пробивается его суть: скрытая, глубинная оскорбленность самим порядком вещей, уделом пропащести и бесследности, поданная здесь в такой вроде бы смиренной, но на деле юродиво-обличающей форме. Эта оскорбленность оказывается у него общей с героями-преобразователями, только в отличие от них лишенной всякой надежды и дерзания на какое-то изменение порядка естества в космическом и человеческом мире.

Интересно, что последний герой, с кем оставляет нас Платонов в финале, Семен Сарториус, находит свой личный вариант солидарности с этим пропадающим в безвестности и уходящим в бесследность большинством живущих. Еще сразу же после любви с Москвой на кровати Комягина он особенно почувствовал свою разъединенность с теми миллионами людей, что уже “зашевелились на улицах, неся в себе разнообразную жизнь”, а также свою неизбывную втисненность в собственное “однообразное тело”, что так легко может “лечь в угол”, как предполагавшийся мертвец Комягин. И тут Сарториуса осенила новая мысль, возможность расширения и преодоления себя: “...нужно исследовать весь объем текущей жизни посредством превращения себя в прочих людей”. Глазами героя возникает образ Москвы уже не женщины, а “любимого города” (впрочем, связь обоих очевидна, по вариантам к роману, отец называет девочку как раз в честь “города чудного... очага центрального, очага родины”), города, “каждую минуту растущего в будущее время... отрекающегося от себя, бредущего вперед с неузнаваемым и молодым лицом”. Вот бы научиться этой силе самопревосхождения и обновления — и Сарториус решает: “Стану как город Москва”. И тогда, оставив и Лизу, и весоизмерительную службу, начав слепнуть (врачи нашли причиной его заболевания “отдаленные недра тела, возможно — сердце”) и пролежав месяц дома в процессе какого-то “неопределенного превращения”, он вышел в мир с новым “наболевшим зрением” и твердым решением. Бродя по городу, он всматривался в лица встречных, примериваясь, кем бы ему стать, “его томила, как бедное наслаждение, чужая жизнь, скрытая в неизвестной душе”, и он пытался представить ее в своей голове и почувствовать в сердце.

Мотив выхода в другого, солидарности с участью самого маленького, забвенного человечка организует сюжет финальной главы романа. По своему содержательному составу этот мотив очень непрост, намешано в него много: и столь важный в свете соборных чаяний преображенного мира импульс выхода в ты-бытие, восчувствие другого не как чуждой, а то и враждебной вещи, а как самого себя, но вместе — в радикальном варианте Сарториуса — и бегство от себя, желание спрятаться от своей экзистенциально-смертной трагедии, от собственной задачи и, кстати, элемент личной, проигрываемой на персонаже, платоновской психотерапии в годы, когда, возможно, безопаснее всего было исчезнуть и пропасть в какого-нибудь Груняхина, как его герой. Довольно зловещий подтекст — огромной тенью бдительного Командора — сквозит как раз в том месте и моменте, когда бывший великий изобретатель воображает, в кого бы ему нырнуть, в кого перевоплотиться: “Улыбающийся, скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира, — жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются”.

Но все же самый глубинный метафизический смысл этого мотива обнаруживается в сцене посещения Сарториусом Крестовского рынка, вылившейся в целый гротескно-лирический этюд. Писатель представляет барахолку как последний жалкий сток ушедших в неразличимость человеческих существований, что оставили после себя лишь разрозненные, прошедшие через множество рук анонимные вещи. Подробно описан и особый ряд, где продавались портреты “давно погибших мещан и женихов с невестами уездных городов” — он привлек особое внимание героя. Семен долго стоял, рассматривая их и представляя, как их намогильными камнями “уже вымостили тротуары новых городов и третье или четвертое краткое поколение топчет где-нибудь надписи” с их полными именами, отчествами и фамилиями, указанием их бывшего места в жизни и наивными эпитафиями. То, что совершает далее Сарториус, купивший себе тут же на рынке паспорт на имя некоего “уроженца города Нового Оскола Ивана Петровича Груняхина, 31 года, работника прилавка, командира взвода в запасе”, — это буквально реализованный, если хотите, символический жест солидарности с тем большинством человечества, чье последнее надгробное запечатление (какая-нибудь “девица Анна Васильевна Стрижева” или “купец 2-й гильдии города Зарайска Петр Никодимович Самофалов”) уже стерлось ногами новых поколений или скоро сотрется. В системе воскресительного и жизнетворческого идеала писателя здесь есть и внутренний бунт, подсознательно осуществленный героем романа, против единственно пока принятого и почитаемого идеала культурного бессмертия, выносящего из забвения лишь немногих выдающихся и избранных. Удивительный порыв — взять да соскочить с поезда своей жизни, может быть, мчащего тебя к славе, на каком-нибудь заброшенном полустанке и кануть там бесследно — этот порыв с постоянством возникает в творчестве Платонова.

Здесь, в “Счастливой Москве”, Сарториус всю свою жизнь добровольно превращает в иллюстрацию этого порыва: обласканный страной изобретатель, на пороге мировой славы, он уходит с видной, блестящей авансцены в скромный служебный угол, а затем и вовсе сбрасывает с себя ярко-театральное латинское имя, чтобы пропасть под тусклой и пошлой фамилией Груняхина. Так настает его вторая, другая жизнь: он поступает на работу по пищевой части на какой-то “незначительный завод в Сокольниках”, исполняет ее “с честью и усердием”, а по вечерам, “томимый одиночеством и свободой”, бродит по бульварам, изредка вырывая у ночных, сонных кондукторш последних трамваев кусочек “частной, текущей бесследно любви”. Постепенно он увлекается и своей работой, и культурным досугом, начинает заботиться о своей внешности и еде и даже “мечтать о любящей, единой жене”. Судьба Груняхина все больше входит в свои права, хотя, со временем став скромным дежурным инженером, он использует навыки прежнего существования.

Однако вскоре жизнь подбросила еще оставшемуся под Груняхиным Сарториусу новый выбор. В его рабочем соседстве произошла драма: старший монтер, красавец Костя Арабов, увлекшись “бригадиршей, французской комсомолкой Катей Бессонэ-Фавор”, бросил прежнюю жену и двух сыновей, восьми и одиннадцати лет, и старший мальчик “застрелился из оружия соседа” (“*заскучал* и самостоятельно умер”). Как объяснил Груняхин потрясенной француженке-разлучнице, “природа более серьезна, в ней блата нет”, ее не перехитришь: положил Костя на один конец рычага немного “бесплатного золота” любви прекрасной девушки, а для равновесия его понадобилась “целая тонна могильной земли, какая теперь лежит и давит ребенка”. И вот сам Груняхин бросился что-то уравновешивать в чужом, кромешном горе: он делает предложение совершенно ему незнакомой, раздавленной жизнью, ожесточенной матери и остается с ней жить. Эта женщина, Матрена Филипповна Чебуркова, с “лицом некрасивым и нелепым до жалости”, с бесцветными глазами, “умолкшими от одинокого труда по домашнему хозяйству”, опавшими грудями и костистым мужским телом, с неутихающей болью по сыну (в которой, однако, все больше накапливалось “темного упоения собственной скорбью”), изживала на своем нечаянном муже “собственное раздраженье и несчастье”, была к нему болезненно требовательна и жестка, колотила чем попало, стоило ему чуть опоздать домой. Да и второй малолетний, но уже видавший виды сын Семен держит Груняхина в строгости, грозясь, что не так, “живот шилом проткнуть”.

В состоянии такого добровольного самоуничижения, философской аскезы, в обличии самого скудного и безрадостного человеческого существования и оставляет Платонов своего героя в открытом финале “Счастливой Москвы”. Причем нисхождение в незначительность, почти анонимность этого, пожалуй, наиболее близкого Платонову персонажа — вовсе не комягинского, экзистенциально-оскорбленного типа; тут скорее вырисовывается кенотическая линия отречения от существования для себя, торжествует любовь-жалость, любовь-жертва, любовь-агапэ. И это с достаточной очевидностью явлено в той последней мысли-чувстве, которой счел необходимым напоследок поделиться писатель со своим возможным будущим читателем и проститься здесь с ним. Иван Степанович Груняхин (бывший Сарториус, а по отцу, мелькнуло еще в начале романа, и вовсе деревенский Жуйборода) стоит над спящей женой и наблюдает, “как она вся беспомощна, как жалобно было сжато ее лицо в тоскливой усталости и глаза были закрыты как добрые, точно в ней, когда она лежала без сознания, покоился древний ангел. Если бы все человечество лежало спящим, то по лицу его нельзя было бы узнать его настоящего характера и можно было бы обмануться”. Доброе чувство и грустная мысль — условно ставящие временную точку в этой вещи, части того огромного метатекста, каким является все творчество Платонова.

Какой знаменательный перепад начал и концов “Счастливой Москвы”, имеющий отношение и к метафизике удела человеческого, и к ценностному освидетельствованию эпохи! Начальный взлет, энтузиазм, планы и дела, затем все большее вторжение и внешне смертоносных, и внутренне иррациональных сил. Все персонажи романа приходят к той иной форме “умаления” и “падения”: калека Москва, пройдя свои унижения и разочарования, вообще куда-то исчезает, Самбикин замирает в столбняке своей идеи-фикс, Божко женится на мещаночке Лизе, оставленной Сарториусом, сам Сарториус-Груняхин превращается в покорного подкаблучника своей несчастной жены-мегеры, Комягин покупает себе гроб, заранее готовясь к устранению в полное ничто. Как нигде в мотивах этого романа прослеживается лирико-поэтическая психотерапия самого писателя в ту пору, когда в его записной книжке могла появиться запись: “Трагедия оттертости, трагедия “отставленного”, ненужного, когда строится блестящий мир, трагедия “пенсионера” — великая мука!”

При всей насыщенности духом и деталями времени своего создания, “Счастливая Москва”, на мой взгляд, остается прежде всего еще одним формально цельным, отграненным, уникальным фрагментом метафизической вселенной Платонова. “Надоело как-то быть все время старым природным человеком: *скука* стоит в сердце” — та самая скука, которой пронизано все ощущение мира и себя в этой вселенной, метафизическое чувство, обличающее маету, тягостность, недолжность падшего, смертного бытия. Сокровенные герои писателя, в том числе и “Счастливой Москвы” (а “душевный бедняк” — всегда ядро их образа), остро ощущают фундаментальную смертную бедность человеческого существования и как будто стремятся содрать все обычно маскирующие ее покровы: уйти с видного места в жизни в самую жалкую участь, не заботящуюся о красоте одежды или жилища, а во внутреннем самоощущении редуцироваться до “однообразного тела”, единственной бренной и временной собственности, и тем самым наиболее точно явить, без всяких иллюзий и прикрас, самую суть нашего заимствованного, преходящего, бесследного бытия.

И это поразительное самоощущение скучного послегрехопадного статуса бытия у Платонова глубоко и абсолютно серьезно, отнять его у него нельзя, и как ни дистанцировать его героев от него самого (что неверно, если делается радикально), их навязчивые идеи, их преобразовательные порывы не отбросить как сплошную нелепицу; да, они могут искажаться ценностями эпохи, могут быть замутнены, могут принять нелепо-гротескную форму, но импульс, ими движущий, для самого писателя абсолютно законен и истинен.

И социализм для героев “Счастливой Москвы” оправдан лишь тем, сумеет ли он не только устроить на более разумных, управляемых началах социальный мир или даже стихийно-природный (в смысле горьковского “права на погоду”), а прежде всего отрегулировать скорбное, жалкое, самоистребительное устройство самого человека. “Ведь и вправду, — рассуждает Божко, — пусть весь свет мы переделаем, и станет хорошо. А сколько нечистот натекло в человечество за тысячи лет зверства, куда-нибудь их надо девать!” И выясняется, что этот воодушевленный эпистолярный проповедник социалистического мессианского сознания “давно втайне боялся за коммунизм: не осквернит ли его остервенелая дрожь, ежеминутно поднимающаяся из низов человеческого организма!”. Как ни странно, эти атеисты и поклонники новой системы оказываются удивительно близки религиозно-философской критике социалистического идеала, преодолевая (по-своему, в своем душевно-юродивом размышлении) то, в чем она упрекала этот идеал, а именно — мелкий, чисто социологический диагноз причин зла в человеке. Их, как если бы они были людьми христианского сознания, пронзает глубокая внутренняя “порча” послегрехопадной природы человека (“скверное”, “язва”, “гниль”), фундаментальная противоречивость и несовершенство ее. Сам успех или провал мировой идеи и практики социализма Сарториус меряет онтологическими весами, где гиря успеха предполагает совсем другую антропологию, включающую и требование творческого преображения природы человека: “Теперь — необходимо понять все, потому что либо социализму удастся добраться во внутренность человека до последнего тайника и выпустить оттуда гной, скопленный каплями во всех веках, либо ничего нового не случится и каждый житель отойдет жить отдельно, бережно согревая в себе страшный тайник души, чтобы опять со сладострастным отчаянием впиться друг в друга и превратить земную поверхность в одинокую пустыню с последним плачущим человеком”.

Тринадцать глав “Счастливой Москвы” спрессовали в себе огромное, далеко нами не охваченное богатство философско-лирических мотивов творчества Платонова, многие из которых, как мы видели, проведены здесь с бесстрашной глубиной рефлексии и экспрессионистической эстетикой исполнения, с такой стереоскопией взгляда, которая не боится не свести концы с концами своего видения, ибо реальность, жизнь и природа все еще глубже, сложнее и необъятнее любого к ним подхода и любого самого благого дерзания.

1 Курсив в цитатах мой. — *С. С.*