

Е

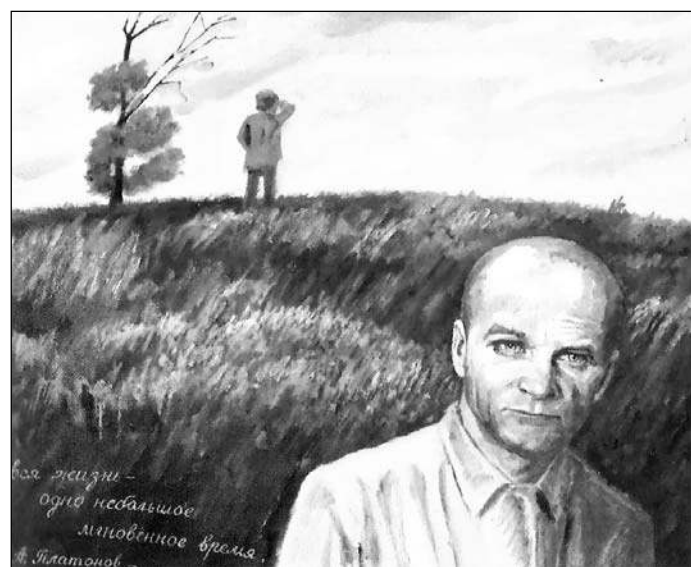
сть периоды в истории, когда жизнь оказывается интереснее литературы, когда литература отстает от реальности.

Тогда большие художественные формы автоматизируются и на передний план выступают малые жанры, черпающие свой материал из быта. В качестве примера подобной литературы «промежутка» Юрий Тынянов называет эпистолярный жанр пушкинской эпохи, который оттолкнулся от высокой литературы своей интимной простотой. Есть и другие примеры — подъем физиологического очерка в переходный период между романтизмом и реализмом в сороковые — пятидесятые годы XIX в. В XX в., в период так называемой «оттепели», можно наблюдать повышенный интерес к документальным жанрам как реакцию на скомпрометированный роман сталинской эпохи. Эти направления выполняют функцию «пересадочной станции» или «переключения» между литературными течениями или школами.

Литература факта — вклад группы ЛЕФ в литературный процесс 20-х гг. XX в. Каковы ее главные признаки? Вместо литературного сюжета, который якобы «портит» своими шаблонами

жизненный материал, лефовцы искали другие способы организации текста вне сюжета, среди прочего — монтаж или другие приемы, взятые из репертуара орнаментальной прозы или Розанова. Пропагандировались такие жанры, как очерк, фельетон, мемуары, путешествия, газетная статья и т.д. Литература факта — реакция на кризис психологического романа. Мишенью лефовской критики стал романский сюжет с его гипертрофированным героем. Согласно С. Третьякову, биография романного героя напоминает египетские фрески, в центре которых находится колоссальный фараон на троне, окруженный маленькими фигурками менее значительных персонажей¹. Лефовцы боролись с реставрацией классического романа в виде «больших полотен красного эпоса» и «красного Льва Толстого»² в России.

Литература факта — не однородное явление. К примеру, Виктор Шкловский и Сергей Третьяков занимали прямо противоположные позиции. Третьяков придерживался утилитарного «жизнестроительного» варианта литературы факта. Его лозунг «Наш эпос — газета»³ на самом деле обозначал конец художественной литературы. Литература факта понималась им как механиче-



Андрей Платонов

ское отрицание литературы вымысла. Преобладала тенденция вместе с водой выплеснуть ребенка. Был наложен запрет на язык художественной литературы и фиктивный сюжет, и место биографии индивидуального героя должна теперь занять «биография вещи», принцип конвейера, по которому вещи проходят сквозь строй людей. Утилитарная литература факта быстро зашла в тупик. Во-первых, она дала повод для обвинения левого искусства в нигилизме, т.е. в отрицании художественности. Во-вторых, установка на газету и публицистику прокладывала дорогу политической инструментализации литературного творчества, о чем свидетельствовали такие псевдофактографические издания, как «История фабрик и заводов» или сборник о Беломорканале.

В отличие от «догматиков», Шкловский, автор «Сентиментального путешествия», «Зоо, или Письма не о любви» и других фактографических книг, признавал разные переходные формы «скрещивания» литературы с материалом (как, например, прозу Бабеля) и был уверен, что в результате экспериментирования с внелитературными жанрами получится новая литератур-

ная форма. Он писал Брику: «Ты отрекаешься от искусства, оно кончилось. А оно изменилось»⁴. Шкловский признается в том, что он «человек не на своем месте»⁵, занимающий в своем творчестве позицию «постороннего наблюдателя»⁶. Позднее в сборнике «Тетива» он уточняет, что человек не на своем месте — это «обычный герой искусства», «человек, на которого никто не ставит ставку, который не связан с обыденными навыками, не связан с предрассудками своего времени...»⁷. Подобно Пьеру Безухову, наблюдающему военные действия в романе «Война и мир» из перспективы штатского человека, Шкловский занимает по отношению к реальности позицию «со стороны».

В отличие от него, литературная деятельность Платонова немислима без «второй профессии». Для литератора и инженера Платонова точка зрения Шкловского была неприемлема. На анкету журнала «На литературном посту» (1931) «Какой нам нужен писатель?» автор отвечает: «В эпоху устройства социализма «чистым» писателем быть нельзя»⁸. В июне 1925 г. состоялась встреча Шкловского с Платоновым, который тогда работал мелиоратором в

Воронежской губернии. Об этом Шкловский пишет в «Третьей фабрике»: «Платонов понимал деревню. Я пролетел над ней аэропланом. У нас что-то не ладилось»⁹. В их беседе Платонов, как вспоминает Шкловский, критически отзывался о смысле художественной литературы, утверждая, «что нельзя описывать закат и нельзя писать рассказов»¹⁰. Примечательно, однако, что в разговоре двух писателей все-таки оказалась одна тема совместного интереса — Василий Розанов. В 1926 г. Платонов публикует рассказ «Антисексус», который представляет собой иронический отклик не только на «Третью фабрику», но и на левовскую концепцию литературы факта в целом». Платонов блестяще пародирует технику монтажа, обнажая ее механическую природу и показывая, как с помощью монтажа можно склеивать любые разнородные куски в одно целое. После воронежской встречи диалог между Платоновым и Шкловским продолжается заочно¹². Шкловский со своей стороны откликается на вопрос о второй профессии писателя в двух статьях 1927 г. Под давлением духа времени он приближается к платоновской позиции, когда пишет в статье «О писателе и производстве», что писатель должен иметь «другую профессию, кроме литературы, потому что профессиональный человек — человек, имеющий профессию, — описывает вещи так, какое он имеет к ним отношение»¹³. Тем не менее, он выступает в защиту своего формалистического кредо — писатель должен быть человеком, «заново видящим вещи»¹⁴, и смотреть на чужую профессию глазами мастера, чтобы понимать, «как сделаны вещи»¹⁵.

Название статьи Платонова «Фабрика литературы» (1926) явно намекает на «Третью фабрику» Шкловского. «Фабрика литературы» — сложный текст, потому что, как часто бывает у Платонова, очень трудно провести различие между авторской позицией и передачей чужого голоса. В «Фабрике литературы» Платонов подхватывает понятие монтажа, но дает ему своеобразное оп-

ределение, подчеркивая в нем субъективную интенцию автора. Согласно Платонову, монтаж должен представлять «интимно-индивидуальный корректив, указывающий, что тут пребывала некоторое время живая, кровно заинтересованная и горячая рука, работала личная страсть и имеется воля и цель живого человека»¹⁶. В отличие от «протокола жизни», художественное произведение должно выражать «запах души автора», причем «душа» в понимании Платонова включает в себя «индивидуальное нарушение общего фона действительности»¹⁷. В необычном сочетании слова «душа» с «нарушением общего фона действительности» обнаруживается позиция писателя середины 1920-х гг., когда Платонов уже преодолел свой юношеский утопический энтузиазм и трезвыми глазами смотрел на советскую реальность. «Нарушение» и «корректив» надо понимать в смысле самостоятельной критической позиции автора по отношению к социуму.

В «Фабрике литературы» Платонов отмежевывается не только от «протокола жизни», но доводит до абсурда идею коллективного творчества и расчленения функций литературной работы, согласно которой можно организовать производство литературы по образцу «литературного предприятия»¹⁸. Подобную организацию литературного производства будет предлагать Третьяков несколько лет спустя в статье «Продолжение следует», в которой представление коллективного творчества сопровождается критикой «кустарного индивидуализма» и «писателя-одиночки»¹⁹. А Платонов признается в «Фабрике литературы»: «Я пока работаю в одиночку, кустарно (сам себе и «литкор» и «нацкор» и т. д.)»²⁰.

В дискуссиях о литературе факта исключительно место занимает вопрос о жизненном материале литературы. По этому поводу Шкловский пишет в «Третьей фабрике» (глава «Голос полуфабриката»): «Мне не нужна сегодня книга. Жизнь проходит мимо меня и берет в прожатые на день. Жизнь, я хочу го-

ворить с тобой, открыл створки»²¹. Откликаясь на Шкловского в «Фабрике литературы», Платонов относит термин «полуфабрикат» к языковому материалу, обрабатываемому писателем в своих текстах. Для него исходной точкой творчества является слово как «социальный элемент»: «Что такое «полуфабрикат»? Мифы, исторические и современные факты и события, бытовые действия, запечатленная воля к лучшей судьбе — все это, изложенное тысячами безмянных, но живых и красных уст, сотнями «сухих», но бесподобных по насыщенности и стилю ведомственных бумаг»²². При этом Платонов подчеркивает, что социальный материал ценен тем, что «свежие губы народа» дают явлениям «некоторый конкретно-словесный образ»²³. «Надо писать отныне не словами, выдумывая и копируя живой язык, а прямо кусками самого живого языка («украденного» в тетрадь), монтируя эти куски в произведение»²⁴.

Подобные мысли мы находим в статье «Слово в жизни и слово в поэзии» Валентина Волошинова. Поскольку она вышла в пятом номере журнала «Звезда» за 1926 г., не исключено, что Платонов был знаком с ней. Она на самом деле оказывается очень близкой к художественной позиции автора. Волошин считает, что «в обыденной *жизненной речи*... заложены основы, потенции (возможности) будущей художественной формы»²⁵. Поэтому «*поэтическое произведение — могущественный конденсатор невысказанных социальных оценок*»²⁶. В своей работе «Марксизм и философия языка» Волошинов расширяет эти размышления, выдвигая мысль, что общественная психика существует именно в виде разнообразных форм «высказывания, в форме маленьких *речевых жанров*, внутренних и внешних»²⁷.

Для Платонова значение этих речевых жанров повседневной коммуникации заключается в их аутентичности. Правда, этот материал монтируется и деформируется автором в своих целях. Особенность языка Платонова в том, что

речь автора протворяется в «непривычной» речи полуфабриката. В результате получается двойная деформация языка: «На языковую «неграмотность» накладывается «неграмотность» литературная, «незнание» конвенций прозаического повествования»²⁸.

Точка зрения «человека не на своем месте» Шкловского чужда Платонову в той же мере, как и утилитарно-оперативная литература факта Третьякова. Каким путем идет Платонов? Нам представляется, что в этом отношении особый интерес представляет текст «Че-Че-О. Областные организационно-философские очерки», напечатанный в «Новом мире» в 1928 г.²⁹. Очерки написаны в итоге путешествия Платонова по Центрально-Черноземной области (ЦЧО), где он раньше работал в качестве инженера-гидротехника. «Че-Че-О» состоит из описательных частей и бесед автора с разными лицами и отличается типично очерковой структурой, поскольку текст скрепляется не сюжетом, а повествователем, составляющим центр произведения и организующим текст как целое. Несмотря на разнородность жизненного материала, есть одна тема, объединяющая все части этого цикла очерков — критика бюрократизма. Описывается тяжелая ситуация, сложившаяся после крутого экономического поворота 1928 г. — курса на индустриализацию страны.

По сути, «Че-Че-О» — это посредствующее звено между традицией литературы факта и прозой Платонова следующих лет. Имеются в виду рассказ «Усомнившийся Макар» или повесть «Котлован». О схожести «Че-Че-О» с «Котлованом» можно говорить по отношению как к плану композиции, так и к плану стилистики. Текст построен не по линейному принципу, а представляет собой монтаж разных эпизодов, в центре которых находится ограниченное число событий и персонажей. Многие приемы изображения реальности явно предвосхищают «Котлован», с его едкой иронией, нередко переходящей в абсурд и гротеск. Вспомним, например, как

сокращенный с места работы архивариус едет в административный центр Воронеж, потому что хочет «войти точкой в схему госаппарата, чтобы есть колбасу не только в поезде — на людях, когда совместно есть хлеб, — но и дома ежедневно, или хотя бы через день»³⁰. Это напоминает характеристику Пашкина из «Котлована», который забегает «вперед партийной линии, чтобы впоследствии радостно встретить ее на чистом месте, — и тогда линия увидит его, и он запечатлеется в ней вечной точкой»³¹. Приведем другой пример. В «Че-Че-О» бросается в глаза игра с семантикой глагола «спасать». Начинается она с примечания, что человек под давлением бюрократизма непрерывно должен заниматься «самоспасением», от чего «становится стыдно существовать»³². Сравнивая аварию арктического дирижабля «Италия» исследователя Умберто Нобиле, где «тысяча человек спасла десятерых спутников», повествователь отмечает, что «у нас сотни тысяч, миллионы пролетариев спасаются от сотен бюрократов»³³. В повести «Котлован» эта семантическая игра достигает своего мрачного пика во фразе, что мужики работают с таким усердием, «будто хотели спастись навеки в пропасти котлована»³⁴.

Главная мишень иронии в «Че-Че-О» — разрастающийся бюрократический аппарат огромной Центрально-Черноземной области (ЦЧО), которая возникла в результате административного объединения Воронежской, Курской, Орловской и Тамбовской губерний. По этому поводу повествователь замечает иронически, что если это «не простые губернские поля, а областные», «тогда рожь, по подсчетам областных организаторов, должна расти гуще»³⁵. Бюрократическое руководство, по мнению повествователя, является «эксплуатацией, садизмом и вредительством», в то время как настоящее руководство помогает рабочим и крестьянам преодолеть всяческие затруднения и «выпрямить кривую революции»³⁶. В тексте обгрызается известное выражение о

паровозе революции, когда речь идет о том, что бюрократизм хочет «зажать колеса революции, чтобы до социализма доехать немного позже того момента, когда сам паровоз, ведущий историю, сгорит от форсированной работы — тащить поезд волокитой на зажатых тормозах»³⁷. В общем, рисуется удручающая картина ситуации в области: «Я ходил по городу, читал вывески и думал о том немощном адовом дне, по которому сейчас, босая и шагом, идет революция»³⁸. Подобно «Котловану», где «ночь покрыла весь деревенский масштаб»³⁹, в конце «Че-Че-О» говорится о том, что «над областью лежала тьма»⁴⁰.

За «организационной»⁴¹ следует «философская» часть очерков, которую открывают задушевные беседы повествователя со старыми друзьями. Своей открытостью и атмосферой доверия они резко отличаются от разговоров с представителями бюрократии — с сокращенным архивариусом, ищущим свое место в госаппарате, или с тремя спутниками, едущими в оргбюро ЦЧО, на лицах которых была резко начертана «административная ярость»⁴². Бросается в глаза контраст между бюрократическим языком и языком народа, отзывающегося о власти в неприкрашенной форме. В то время как в газетах пишут, что область оскудела, жителям кажется, что «не оскудела она, ее обьели»⁴³; радио они называют то ли «всесоюзным дьячком», то ли «хрипатым дьяволом»⁴⁴, что напоминает функционирование радиорупора в «Котловане», из которого льется «смысл массовой жизни» и «шум сознания»⁴⁵; жалуются они на высокомерие верхушки, согласно которой наверху «отдельные люди живут», а внизу массы, в которые «швыряют» автомобили, культуру, радио и т.д., как будто это «кирпичи»⁴⁶. Размышления, которыми повествователь сопровождает рассказ собеседников, часто окрашены в лирические тона. Он рассуждает о том, что коммунизм должен заключаться в дружестве и в напряженном сочувствии между людьми и

что революция, как и «всякая искренняя страстная деятельность человека, сделана по модели любви»⁴⁷. Слушая игру присутствующего гармониста, он задается мыслью о том, что в искусстве и музыке проявляется «грусть безымянного близкого человека, заблудившегося в сложном устройстве мира, среди людей, холодных как сооружения»⁴⁸.

Цикл очерков «Че-Че-О» вполне соответствует требованиям, выдвигаемым Платоновым в «Фабрике литературы» — «нарушение общего фона действительности», присутствие «души автора» и обработка «полуфабриката» в виде монтажа «кусков живого языка». В ситуации 1928 г. фактографический жанр в его узком понимании уже не мог дать Платонову возможность осуществить программу, изложенную им в «Фабрике литературы». Литература факта публицистического типа все более попадает под контроль

сверху. Ввиду того обстоятельства, что официальная критика могла определить, что такое факт и что такое не факт, о каких фактах можно писать, а какие факты надо замалчивать, автор прибегает к условным формам: ироническому подрыванию смыслового акцента языкового материала, доведению его до крайней сжатости, до абсурда, гротеска и парадокса. Усиливается роль монтажной обработки различного образного полуфабриката и контрастирования прозаической и лирико-философской интонации. Таким образом формируется своеобразная позиция «внутри» фактов и одновременно «над» фактами, которая дает Платонову куда более широкую свободу обобщения и углубления тематики. Нам кажется, что эта точка зрения соответствует общей позиции Платонова «внутри» и одновременно «вне» советского канона.

СНОСКИ И ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ См.: Биография вещи // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФА. М., 1929. С. 66–70.

² Третьяков С. Новый Лев Толстой // Там же. С. 29.

³ Там же. С. 31.

⁴ Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926. С. 63.

⁵ Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М., 1985. С. 22.

⁶ Подробнее о точке зрения постороннего наблюдателя см.: Ханзен-Леве А. Русский формализм. М., 2001. С. 270–274.

⁷ Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970. С. 142.

⁸ Воспоминания. С. 287.

⁹ Шкловский В. Третья фабрика. С. 130.

¹⁰ Там же. С. 129.

¹¹ См.: Корниенко, 1993. С. 15–36; Лангерак Т. Андрей Платонов. Материалы для биографии 1899–1929 гг. Амстердам, 1995. С. 124–134; Hansen-Love A. «Антисексус» Платонова и антигенеративная утопия // Wiener Slawistischer Almanach. 63 (2009). С. 167–190.

¹² Об отношениях Шкловского и Платонова см.: Галущкин А. К истории личных и творческих взаимоотношений А.П. Платонова и В.Б. Шкловского // Воспоминания. С. 172–183.

¹³ Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — воспоминания — эссе. 1914–1933. М., 1990. С. 393.

¹⁴ Там же. С. 395, 397.

¹⁵ Там же. С. 396.

¹⁶ Платонов А. Фабрика литературы // Платонов А. Собр. соч.: [в 8 т.]. М., 2011. [Т. 8]: Фабрика литературы. С. 51.

¹⁷ Платонов А. Фабрика литературы. Указ. изд. С. 49.

¹⁸ Там же. С. 53.

¹⁹ Литература факта. Указ. изд. С. 264–265.

²⁰ Платонов А. Фабрика литературы. Указ. изд. С. 55.

²¹ Шкловский В. Третья фабрика. Указ. изд. С. 41.

²² Платонов А. Фабрика литературы. Указ. изд. С. 49.

²³ Там же. С. 50.

²⁴ Там же. С. 51.

²⁵ Цит. по изд.: Волошинов В. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995.

С. 65. Курсив автора.

²⁶ Там же. С. 76. Курсив автора.

²⁷ Там же. С. 232. Курсив автора.

²⁸ Левин Ю. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Левин Ю.

Семиотика и информатика. М., 1990. Вып. 30. С. 128.

²⁹ Очерки написаны самим Платоновым несмотря на то, что в публикации текста упоминается соавторство Пильняка.

³⁰ Платонов А. Че-Че-О // Платонов А. Собр. соч.: [в 8 т.]. М., 2011. [Т. 1]: Усомнившийся Макар. С. 201-202.

³¹ Платонов А. Котлован // Платонов А. Собр. соч.: [в 8 т.]. М, 2009. [Т. 3]: Чевенгур. Котлован. С. 470.

³² Платонов А. Че-Че-О. Указ. изд. С. 210.

³³ Там же. С. 216.

³⁴ Платонов А. Котлован. Указ. изд. С. 533.

³⁵ Платонов А. Че-Че-О. Указ. изд. С. 203.

³⁶ Там же. С. 205.

³⁷ Там же. С. 202.

³⁸ Там же. С. 211.

³⁹ Платонов А. Котлован. Указ. изд. С. 495.

⁴⁰ Платонов А. Че-Че-О. Указ. изд. С. 216.

⁴¹ Свительский В. Андрей Платонов вчера и сегодня. Воронеж, 1998. С. 41. Свительский отмечает, что понятие организация получает по преимуществу негативный оттенок.

⁴² Платонов А. Че-Че-О. Указ. изд. С. 202.

⁴³ Там же. С. 213.

⁴⁴ Там же. С. 212.

⁴⁵ Платонов А. Котлован. Указ. изд. С. 454-455.

⁴⁶ Платонов А. Че-Че-О. Указ. изд. С. 215.

⁴⁷ Там же. С. 213.

⁴⁸ Там же.

