

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

«Литературные» машины Андрея Платонова

Изобретение машин, творчество новых железных, работающих конструкций, — вот пролетарская поэзия. Раньше мы сковывали в тиски чувства, слова и называли это ритмом. Теперь мы сковываем материю в тиски сознания, и это есть ритм пролетарской поэзии. Каждая новая машина — это настоящая пролетарская поэма. Каждый новый великий труд над изменением природы ради человека — пролетарская, четкая, волнующая проза. Величайшая опасность для нашего искусства — это превращение труда — творчества в песни о труде. Электрофикация — вот первый пролетарский роман, наша большая книга в железном переплете. Машины — наши стихи и творчество машин — начало пролетарской поэзии, которая есть восстание человека на вселенную ради самого себя.

Андрей Платонов, «Пролетарская поэзия» (1921)

Мы исходим из того, что литературные машины Платонова вырабатывают идеи, а не иллюстрируют художественными средствами какую-то предвзятую идеологию. Но и даже в конечном счете идеи эти не приобретают у него идеологического характера, а обладают характерными чертами утопизма, который мы хотим определить здесь как «машинный».

Мы говорим, таким образом, о машинах, производящих утопию, и об утопиях, имеющих машинный характер. Последние обладают некоторой программой социального осуществления при соблюдении определенных условий. Машинность подобных машин заключена в их претензии изменять наличное состояние мира через изменение порядка языка, предполагающего особый способ его воздействия на читателя. Таким образом, природа литературного языка изначально не означает у Платонова его исключительной автономии, замкнутости на себе и чисто внутриязыковой игры. Цели его «литературных машин» оказываются внелитературными и внеэстетическими — социально-педагогическими, но при этом сама человеческая практика наделяется существенными эстетическими и творческими характеристиками, позволяю-

щими проводить границы между искусством и жизнью внутри более фундаментального социального проекта, причем с двух сторон.

Главной своей задачей мы видим реконструкцию этой «машинности» литературы Платонова на формально-онтологическом, структурно-семиотическом и семантическом уровнях текста — конституирующих так называемый «язык Платонова». Сам Платонов понимал природу литературы весьма сложным дифференцированным образом, совмещая в своей «эстетической» концепции подходы, выдвинутые на волне революции, — рецептивно-манипулятивный (кубофутуризм), идеологически-агитационный, организационно-производственный (Пролеткульт и ЛЕФ), но не отдавая исключительного предпочтения ни одному из них. По Платонову, являющемуся здесь наследником критической традиции русской литературы, благодарным последователем и тонким критиком левоавангардных эстетических концепций 1920-х гг., работа художника претендует на изменение поддерживающих существующий status quo законов природы и установления новых — законов человеческого желания.

Причем «желание» Платонов не сводил к сексуальности, понимая его как более сложную внутреннюю необходимость, еще не до конца осознанную человеком, только временно подчиняющуюся необходимости внешней — природной. То есть желание, о котором здесь идет речь, — это тоже машина, соответствующая внутренней природе человека, но могущая быть трансформируема им самим в направлении освобождения от внешней природной зависимости.

Молодой Платонов всерьез полагал, что осознание этой необходимости под силу только новому социальному классу, вышедшему в культурное поле после социалистической революции — пролетариату, в его существенных отличиях от представителей буржуазии и интеллигенции. «Желание пролетариата» в этом смысле — это не какой-то неосознанный порыв и слепая природная страсть, а вектор изменения человека в сторону открытия в нем «объективного взгляда науки», преодолевающего животные потребности выживания и цели личного блага, характерные для буржуазного индивида.

В ранней статье «Пролетарская поэзия» читаем:

Мы не жалеем себя и не ценим, мы ищем только объективной ценности. Если такой ценности нет — ее надо создать. В этом задача искусства. Искусство есть творчество объективной безотносительной ценности, несравнимой ни с чем и не взвешенной ни на каких весах. Искусство есть такая сила, которая развяжет этот мир от его законов и превратит его в то, чем он сам хочет быть, но чем он сам томится и каким хочет его иметь человек¹.

Независимо от того, справляются ли изобретаемые Платоновым в каждом тексте машины с подобной задачей, его произведение как целое

¹ См.: Платонов А. Пролетарская поэзия. Сочинения. Т. 1. Кн. 2. М., 2004. С. 163.

обладает определенной машинной структурой, а герои – специфически «машинным» зрением и чувственностью. Причем последние претерпевали в творческом развитии Платонова известную эволюцию. Так, в самом начале 1920-х Платонов считал, что любая новая техническая машина и есть авангардное произведение пролетарского искусства. Соответственно, искусство он понимал по модели простой технической машины, хотя и ограниченной в своих возможностях сферой чувств. Молодой Платонов полагал, что только техническому прогрессу, с привлечением машин, как таких своеобразных «поэм», под силу задача переустройства мира в целях освобождения человека.

Однако задачей собственно литературных машин он также видел «организацию символов природы – слов сообразно желанию, внутренней необходимости» или, другими словами, «приспособление к своей внутренней природе нематериальных вещей... символов вещей, например слов»².

Радикализация этой позиции в связи с реальными катастрофическими событиями засухи и голода 1921 г., и не без влияния идей А. Богданова и А. Гастева, привела его, хотя и на время, к уходу из литературы как «созерцательного дела» в «поэзию» мелиорации и «прозу» электрификации³.

Также надо иметь в виду, что сам Платонов не только активно участвовал в начале 20-х в социалистическом строительстве, но и был настоящим изобретателем, инженером-«технарем», имел реальные патенты изобретений наряду с нереализованными и нереализуемыми фантастическими замыслами⁴. Далеко не банален вопрос: в каком отношении деятельность Платонова как мелиоратора и его техническое изобретательство находятся с машинными образами его произведений, его литературными машинами и вообще деятельностью как писателя. Это отношение представляется нам имманентным, определяющим общий характер литературы Платонова не только на уровне ее тем и обсуждаемых в ней проблем, но и самой структуры его письма и поэтики.

Технические образы у Андрея Платонова и его понимание машины не являются однозначными и гомогенными. Можно говорить о целом парке таких машин, моделей и истолкований технического. В собственно машинную технику, понимание ее природы и роли в истории впадают у него страты сексуальности⁵ и более нагруженные антропологические фигуры и модели социального жизнеустройства. Представляющие их «машины» вступают у Платонова в конфликт, настоящую машинную войну, исход и смысл которой выясняется в перспективе

² Платонов А. Пролетарская поэзия. Там же.

³ Автобиография. См.: Андрей Платонов. Возвращение. М., 1989. С. 6.

⁴ Так, в известном фрагменте из письма жене, он писал: «Ты знаешь, я нечаянно открыл принцип беспроводной передачи энергии. Но только принцип. До осуществления – далеко. Будет время – напишу статью в научный журнал» (См.: Платонов А. Взыскание погибших. М., 1995. С. 627).

⁵ Вспомним мастурбаторную машину «Антисексус».

решения более фундаментальных социальных и технических проблем, выходящих за рамки собственно литературы.

К концу 1920-х гг. понимание техники у Платонова существенно усложнится. Переосмыслит он, в связи с затруднениями социалистического строительства в Советской России и роль литературы. Но модель «простой машины» (или «машинного минимума»), работающей на своем месте и противостоящей бессмысленности природной жизни, у него сохранится, вступив в продуктивные взаимодействия с другими типами машин и технических устройств — социальных «мегамашин», машин литературных, идеологических аппаратов и высокотехнологичных производственных механизмов. На описании соответствующих машинных взаимодействий мы в дальнейшем и сосредоточимся.

* * *

Многими исследователями творчества Платонова отмечаются существенные изменения его отношения к технике и коммунистическому проекту в целом после упомянутого перерыва в литературной деятельности (1922–1926 гг.), связанного с участием в реальном строительстве коммунизма в воронежской и тамбовской областях. Говорится о его «разочаровании» и внутренней критике своего раннего технического утопизма. В качестве подтверждения ссылаются на оставшиеся в те годы в целом неопубликованными произведения Платонова конца 1920-х — «Чевенгур», «Котлован», «Технический роман», и ряд опубликованных сатирическо-критических произведений («Впрок», «ЧеЧеО», «Город Градов»). Однако этот вопрос требует серьезной проверки, потому что в него вторглась характерная для идеологической конъюнктуры позднесоветского времени (когда эти тексты появились в западной печати) и перестроечных времен (когда они появились у нас) пристрастность, мешающая разобраться в фактическом характере упомянутых изменений.

Действительно, Платонов переоценил уже в 1930-е гг. роль литературы и, соответственно, задачи писателя в социальной практике⁶. Но, как мы видели, и в начале своей литературной деятельности он считал изменение порядка языка первым шагом к изменению действительности. Но тогда Платонов думал, что литература и искусство имеют дело не с действительностью, а лишь с ее символами, образами, «теньями» и «призраками», располагающимися на ее поверхности. При этом он отсылал к противопоставлению «поэзии пролетарской эпохи» как организации символов природы и поэзии «после пролетарской эпохи» как организации самой природы, предполагающей ее изменение⁷. Практическое участие в приближении этой последней эпохи человечест-

⁶ См.: Лангерак Т. Андрей Платонов. Материалы для биографии. 1899–1929 гг. Амстердам, 1995. С. 86–87.

⁷ Пролетарская поэзия. С. 165–166.

ва — предполагающей конец истории и, соответственно, литературы как «малого дела», направленного на ее завершение, убедило Платонова в неоправданности таких надежд. Но это не означало отказа от самой цели. Поэтому Платонов вернулся к «малому делу литературы», сосредоточившись на работе с языком, как поиске способов его разрушения. Помимо прочего, уточнение упомянутого различия означало изменение в понимании самого языка, который Платонов перестал относить исключительно к «надстройке». Для нашей темы это, в частности, предполагает открытие Платоновым языка как особой машины, а отнюдь не отказ от его технической интерпретации. Напротив, вместо чисто инструментального понимания технического, у зрелого Платонова появилась идея гуманизации машины за счет включения в размышления над техникой антропологической и социальной проблематики⁸. Это расширение контекста действия языка в свою очередь убергло Платонова от придания ему замкнутости только на нем самом и одновременно уточнило смысл его автономности внутри социального целого, как особого рода ремесла или мастерства, ориентированного на радикальное изменение этого последнего в коммунистической перспективе.

* * *

В. А. Подорога в известном тексте начала 1990-х «Евнух души» описал имманентную «произведениям» Платонова структуру зрения, существенно определяющую способ чтения его текстов⁹. В частности, позиция внеотносительного наблюдения у раннего Платонова описывается здесь в сравнении с Гоголем, Вертовым и Филоновым как рефлексия материи на саму себя:

Глаз Вия обращается на самого себя, он уходит в самую материю, которая его породила для того, чтобы создать образ самой материи. Это как бы саморефлексия нечеловеческого взгляда. Машина видит, машина-глаз. Что же касается глаза («расширенного, раскрытого настезь»), то его функции полностью передаются идеологемам монтажа, движимым чистыми энергиями природных, материальных стихий. Глаз Вия, обращенный на себя, интервализует материю, разрывая ее органические сцепления, подчиненные органической оптике человека. И этот глаз, вновь после Гоголя возрождаемый, чтобы быть глазом самой материи, должен быть абсолютно свободен: он видит без плана, предварительного расчета и общей цели, это мгновенный взгляд, делающий глубокие надрезы на поверхности видимого, материального потока, освобождающий невидимые силы материи¹⁰.

⁸ Платонов А. О первой социалистической трагедии // Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., Современный писатель. 1994. С. 320.

⁹ См.: Подорога В. Евнух души. Позиция чтения и мир Платонова. Параллели. 1991. Вып. 2. С. 33–81.

¹⁰ Подорога В. Там же. С. 55.

В применении к «языку Платонова» подобный подход выглядит как открытие в материи языка саморефлексивной (resp. «машинной») структуры, избегающей таким образом связанного с позицией внешнего субъекта натурализма и психологизма.

Правда Подорога усматривает здесь действие только особой «машины зрения», производящей эффекты опустошения как расширения зоны фундаментальной абсурдности бытия¹¹. Исследователь связывает переход Платонова от ранней позиции «объективного внеотносительного наблюдения» к точке зрения «евнуха души» с отказом писателя от чересчур оптимистичного социально-технического проекта, замешанного на субъективистских позициях воли к власти над природой и миром. Принцип машинности платоновского зрения Подорога выводит из его личной психобиографической травмы (связанной с катастрофой середины 20-х гг.) и предлагает интерпретировать в терминах психо- и шизоанализа.

Энергия интервала у Платонова представляется энергией пустоты, опустоения пространства. Если вернуться к анализу положения евнуха души-наблюдателя, обладателя особого перцептивного органа, то заметим странную особенность: глаз евнуха души открыт навстречу пустоте, он видит хорошо только интервалы, разрывы, щели, проемы и пустоты в мире видимом, а сквозь них мерцающие поверхности, «дали», стирающиеся линии горизонта, серое море и т.п. И как бы ничего не видит, ибо его зрение сфокусировано на том, что не может быть видимым, хотя и является условием видимого. Мы видим и опознаем фигуру благодаря ее отделенности от фона, но сам фон остается невидим или видим только с помощью фигуры, которая наделяет его значением. Сам фон, фон сам по себе не существует. И тем не менее Платонов желает заставить нас поверить этому глазу евнуха души, зачарованного пустотой фона. Если Вертов переходит от интервалов, разъединяющих по пространственно-временным точкам реальность увиденного кино-глазом, к интервалам как элементам монтажного целого, задающим ритм нового синтеза, нового мира, если хотите, то Платонов, используя евнуха души, добивается совершенно противоположного эффекта: силы, действующие в интервалах материи невозможно остановить (нет такой кинематографической машины, которая могла бы сделать нечто подобное), они непрерывны, и их действие осознается для человеческого глаза лишь в случае распада видимых форм материи¹².

Действительно то, что видит и позволяет увидеть литературный глаз Платонова, было не под силу даже кино-глазу Дзиги Вертова, и именно в техническом плане. То есть это не недостаток Вертова как тако-

¹¹ Ср. также: Замятин, Д. Е.: Империя пространства. Географические образы в романах Платонова. Доклад на X платоновском семинаре. С.-Петербург. 1998 / РАН, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; М., 1999. С. 52.

¹² Подорога В. Там же. С. 56.

го же машинного утописта. Скорее, это проблема отсутствия технологической реализации уже открытых ими машинных принципов. Не случайно Вертов жаловался на отставание кинематографической техники от его потребностей как художника¹³.

Вот только несколько примеров подобного отставания:

Спичек у Чиклина не имелось, и он нашел женщину ошупью: сначала он коснулся ее волос, таких же свежих, как и при жизни, потом потрогал весь скелет до ступней, — она вся была еще цела, только самое тело исчезло и вся влага высохла. Унести скелет целиком было трудно, тем более, что скрепляющие хрящи давно завяли; поэтому Чиклину пришлось разломать весь скелет на отдельные кости и сложить их, как в мешок, в свою рубашку. В рубашке, после помещения туда всех костей, еще осталось много места — настолько женщина была мала после смерти. Настя очень обрадовалась материнским костям; она их по очереди прижимала к себе, целовала, вытирала тряпочкой и складывала в порядок на земляном полу¹⁴.

Непосредственно визуализировать эту сцену можно только в рамках маргинальных жанров — каких-нибудь фильмов про зомби или еще хуже какой-нибудь в принципе не нормализуемой некрофилии. О чем, разумеется, у Платонова нет и речи. Но как нам оказывается доступен смысл подобных фрагментов Платонова, заставляющий читать и перечитывать его произведения? Читаем дальше:

Чекисты ударили из нагана по безгласным, причастившимся вчера буржуям — и буржуи неловко и косо упали, вывертывая сальные шеи до повреждения позвонков. Каждый из них утратил силу ног еще раньше чувства раны, чтобы пуля попала в случайное место и там заросла живым мясом¹⁵.

Замедленное вхождение пули в плоть и обрастание ее «живым мясом» внутри тела Голливуд научился показывать только последние лет 10, и все равно соответствующая картинка из «Matrix» дает нам только отчасти близкий приведенному платоновскому *hard-core* эффект. Писательская стратегия Платонова вообще не предполагает прямой визуализации образа, а для понимания смысла предполагается более длинный обходной путь. Его можно назвать открытием точки машинного зрения внутри самого письма, позволяющих тексту добиваться первичных оstarняющих эффектов.

Подобные не визуализируемые ни средствами кино, ни даже в воображении сцены можно назвать в прямом смысле трансгрессирующими

¹³ См. напр. Вертов Д. Об организации творческой лаборатории / Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 148.

¹⁴ Платонов А. Взыскание погибших // Котлован. М.: Школа-Пресс, 1995. С. 277.

¹⁵ Платонов А. Чевенгур // Ювенильное море. Повести, роман. М.: Современник, 1988. С. 389–390.

чувственность, но при этом приучающими ее к восприятию скрытой или вытесняемой нашим пугливым сознанием действительности.

Но в отличие, например, от трансгрессивных образов Батая, резервирующего для читателя-буржуа удобные места в портере своего порнолатинического театра, Платонов не оставляет нас на границе общественной морали, а заставляет навсегда стереть навязываемое желанию законом ложное условие его удовлетворения — границу-запрет. Он не позволяет публике лакомиться образами эстетизированного порока, канонизируя его в рамках традиционных жанров. Платонов моментально сметает все подобные запреты, вернее, не принимает их в расчет, а совершает моментальную редукцию скрытого, избегая таким образом скатывания в низкие жанры (порно, треш, китч). Смысл читаемого определяется не запретом, якобы нарушаемым писателем в письме. Ибо мы даже не успеваем подумать о каком-либо запрете, как уже оказываемся в самом центре события, которое только литературный ханжа может назвать преступлением каких-то норм. Смысл достигается здесь не в их мнимом нарушении, шокирующем слишком чувствительные натуры домохозяев буржуазного мира. Речь, скорее, идет о смысловом инфицировании, чей инкубационный период может длиться годами, но излечиться от которого можно только подвергнув ампутации существенную часть своей социальной чувственности, разумеется, если читатель ею вообще обладает. При этом он не будет ощущать никакого насилия со стороны автора, речь идет о самостоятельном выборе, к которому письмо его только подводит. Читатель должен выбрать себя или другого, после чего уже в любом случае обретает другого-себя по ту или другую сторону баррикад.

В этом, кстати, существенное отличие поэтики Платонова и от сюрреализма. Испытав шок от надрезаемого бритвой глаза, мы остаемся теми же самыми... любителями или гонителями острых ощущений, не изменяясь по существу. А в случае Платонова можно говорить об отложенном эффекте зримости, причем разворачивающемся на совершенно другой сцене. Но все равно до конца визуализировать ключевые сцены его прозы не удастся, потому что они не сводятся к картинке и наслаждению ею, а предполагают переструктурирование самой реальности с непредрежденным визуальным результатом. Поэтому трудно представить себе экранизацию Платонова без тотальных смысловых потерь¹⁶.

Однако я не хочу сказать, что его тексты вообще не поддаются визуализации, ввиду столкновения в них идей, а не людей¹⁷. Какая-то картинка все-таки просматривается и в цитированных эпизодах. Но увидеть ее

¹⁶ Крайне неубедительна попытка М. Ямпольского выдать за пример такой удачи ранний фильм А. Сокурова по рассказу Платонова «Река Потудань». См.: Андрей Платонов: Мир творчества. М.: Современный писатель, 1994. С. 397–409.

¹⁷ Ср. неловкое замечание Лангерера: «Попытки очеловечения персонажей нельзя считать удачными: персонажи одержимо следуют абстрактным идеям, лишаящим их человеческого начала». Лангерер Т. С. 103.

можно, только заняв позицию, которую не был способен занять подчас сам Платонов как автор. Ибо она является следствием своего рода антропологической и моральной редукции, осуществить которую не под силу частному сознанию. Хотя, казалось бы, воспринимающие способности современного зрителя приучены, благодаря кино и телевидению, к образам запредельного насилия, и защищены циническим иммунитетом по отношению к любому видимому.

Но у Платонова мы сталкиваемся с «невидимым» или временно не видимым, перевод которого в понимание предполагает особый механизм, опосредующий план говоримого (читаемого) и видимого (представляемого), не прибегая к услугам здравого смысла. Мы можем здесь только в общих чертах (до анализа литературных текстов Платонова) описать машину такого перевода, позволяющую читателю испытывать эффект почти осязательного восприятия без созерцания самой его материи. Ибо материи этой нет ни в реальности, ни в представлении-воображении. У Платонова нет вообще ничего, кроме этого странным образом устроенного языка, моментально смыкающего отмеченные планы в коротком замыкании читательского восторга.

В этой связи позиция «внеотносительного наблюдения», как и с определенными оговорками «евнуха души», должна быть дополнена другой инстанцией, или, играя словами, «инстанцией другого», которая выступает у Платонова как позиция «пролетарского сознания», непартийного коммуниста, просто рабочего человека, пытающегося найти способ продолжения дела революции и построить коммунизм в отдельном взятом «Чевенгуре». Встреча этих — как минимум двух — элементов запускает машину платоновского письма, хотя к ним и не сводится¹⁸.

На необходимости включения этой позиции в культурную и историческую работу Платонов неоднократно настаивал в своих теоретических текстах 1920-х гг.

Сначала дайте пролетарским массам пролетарское же сознание жизни, пролетарское сознание долга, и тогда придет все остальное — и хороший транспорт, и ладное хозяйство, и скорая военная победа¹⁹.

Но в отличие от пролеткультовцев он считал, что подобное сознание открывается не автоматически (после установления советской власти), а при определенных условиях, первым из которых он называл электрификацию всей страны. То, что это было для него серьезно и принципиально, говорит его уход из литературы в 1922 г. Четыре года ожесточенного труда потребовались ему, чтобы осознать ее нерешаемость исключительно инженерно-техническими способами. Однако связанный с этим «поворот» в сознании и мировоззрении Платонова середины

¹⁸ Для ее результативной работы всегда не хватает еще каких то деталей, о которых ниже.

¹⁹ Воспитание коммунистов. М.: ИМЛИ, 2004. С. 63.

1920-х гг. обычно интерпретируется тенденциозно. Не углубляясь в биографические подробности²⁰, можно сказать, что проблемы, с которыми Платонов столкнулся «на местах» социалистического строительства, привели его к пониманию фундаментального парадокса: чтобы выполнить столь масштабные технические задачи, «пролетарское сознание» уже должно хотя бы отчасти реализовать свой культурный потенциал. Он понял, что сам по себе технический прогресс еще не меняет ни природы, ни общества. Без изменения чувственности рабочего человека прогресс этот еще не обеспечивает перехода к иному типу общества, а индивиду — личного удовлетворения. Проще говоря, разрешить этот парадокс невозможно без соответствующих усилий в области культуры, образования, педагогики. Поэтому свою первоначальную идею о том, что сначала надо провести электрификацию, а уже потом ожидать рождения великой пролетарской культуры, Платонову пришлось серьезно корректировать. Хотя свою роль как писателя и понимание литературы и в 1926, и в 1931, и в 1934–1935 годах он связывал с заданными еще в начале 1920-х политическими ориентирами.

Итак, в 1926 году («Фабрика литературы. О коренном улучшении способов литературного творчества») Платонов предлагает понимать пролетарскую литературу уже не только как электростанцию или паровоз, но и как социальную машину. Здесь надо сделать еще одно важное уточнение. Изменение взглядов на роль литературы в обществе не предполагало у Платонова превращение ее в чисто пропагандистское орудие как часть идеологического аппарата государства. Скорее наоборот, недооценка им силы слова и близость к чисто идеологическому пониманию литературы была характерна для его раннего периода. Например, в «Обращении к начинающим пролетарским поэтам и писателям» пролеткультовского периода (1919 г.) он писал: «Близится время сотворения коммунистической Эдды и великих мифов труда и солидарности, мифов о грядущих машинах-чудовищах, слугах человечества в познании и покорении вселенной»²¹. Подобные высказывания целиком соответствуют поэтике его первых фантастических рассказов и повестей с ярко выраженной сюжетностью и акцентом на фикцию.

Но к 1926 году он, не без влияния ЛЕФовских идей, отказался от мифологического сценария развития советского хозяйства и соответствующей роли литературы в этом процессе. Томас Лангерак²² подробно проследил, как с возобновлением литературных опытов в 1925–1927 годах, Платонов постепенно отходит от поэтики, характерной для его ранней прозы. Причем отход этот был не моментальным спонтанным прыжком, а результатом сознательного и мучительного поиска новых форм выражения его «неизменных идей». Кстати, в связи

²⁰ Лангерак Т. Переломный год. С. 73–92.

²¹ Там же. С. 11.

²² Там же. С. 95–141.

с вышесказанным версия раздвоения личности у Платонова, якобы произошедшая с ним в этот период, представляется малоубедительной²³.

Он почти одновременно работает над 1) научно-фантастическими текстами («Лунная бомба», «Эфирный тракт»), построенными на сюжетной основе с привлечением фикциональных элементов; 2) историческими повестями с расширенным сюжетом («Епифанские шлюзы», «Иван Жох»); 3) сатирико-критическими работами о современной деревне и городе с относительно размытым или ослабленным сюжетом («Песчаная учительница», «О потухшей лампе Ильича», «Город Градов») и 4) совершенно несюжетными вещами, задействующими монтажную технику построения текста («Однажды любившие», «Антисексус»). Пока не приходит (начиная с «Города Градов» и «Сокровенного человека») к заранее не планируемому повествованию, единство которого задается непосредственно неэксплицируемой логикой идей, накладывающейся на резонирующую с ней тему по преимуществу «ментальных» путешествий и включений героев в поисках коммунизма или его строительства²⁴.

По словам Лангерака, «поиски жанра Платонова во многом шли параллельно с развитием современной литературы: от традиционного сюжетного рассказа через научно-фантастические произведения с развернутым сюжетом к бессюжетным формам», которые Эйхенбаум называл «повествованием как таковым, не связанным с фабулой, с интригой»²⁵.

Вопрос, однако, состоит в том, чем обусловлен подобный выбор художника, даже если он чему-то там соответствовал в общем литературном процессе и был на кого-то похож из современников (бессюжетные рассказы Бабеля, Леонова, романы Шкловского). То, что дело здесь не в сюжете и не в фикции, вернее, что эти формальные признаки только негативно определяют найденный Платоновым «стиль», становится очевидным, когда мы обратим внимание, что и для его ранних научно-фантастических вещей сюжет не играл столь уж существенной роли. Смысловая нагрузка в них, по наблюдениям литературоведов, лежит на описании технических изобретений героев и их возможном значении в футурологической перспективе²⁶. Или что, например, совершенно внесюжетные произведения вроде «Антисексуса» могли не устраивать Платонова, и он в дальнейшем почти не прибегал к монтажной

²³ Эта версия событий опирается на единственное свидетельство Платонова в письме жене тамбовского периода, где он в поэтической форме описывает достаточно распространенное среди литераторов раздвоение личности, но сам же квалифицирует его как «формальный кошмар» на фоне одиночества и тоски по жене. Цит. по: Платонов А. Взыскание погибших. С. 626–627.

²⁴ Ср.: «В платоновской прозе очевиден отказ от изначального проектирования событий, сюжетных линий и планов поведения персонажей – все движется само собой. Изображаемое деперсонализируется, депсихологизируется и не определяется никакой внутренней телеологией». Подорога В. Указ. соч. С. 23.

²⁵ Лангерак Т. Указ. соч. С. 96.

²⁶ Там же. С. 103.

технике. Тем более что основным мотивом того же «Антисексуса» являлась доскональная оценка и критика применения этого мастурбаторного аппарата в социальном пространстве.

Действительно, уже в начале 1927 года, находясь в Тамбове, Платонов почувствовал, что прямые нарративные ходы, к которым он прибегал ранее, мешают достижению нужного результата. Свидетельства самого писателя говорят о мучениях, которые он испытывал, например, при завершении «Эфирного тракта». Однако мы считаем, что сопротивление, которые преодолевал здесь писатель, были связаны не с отказом от «провозглашения идей», а как раз с преодолением фиксации на литературных формах. Поэтому, когда такой замечательный стилист, как Л. Леонов, на «товарищеском вечере» 1932 года похвалил Платонова за уникальный «стиль», определяющий якобы «общий план его работы», тот ответил достаточно определенно: «Я не думаю, что это так. Тут дело мировоззрения. Мировоззрение сразу уничтожает этот стиль. Это *функциональная связь* (курсив наш. — И. Ч.) стиля с мировоззрением. Стиль, конечно, имеет значение, но это не существенно»²⁷.

Эффект, которого Платонов требовал от литературы, носил сугубо смысловой характер и состоял в проверке неких «неизменных идей» в столкновении его персонажей и их действий, которые являлись, в свою очередь, не более чем воплощением этих идей. Набор «вечных» платоновских тем известен — с небольшими вариациями он повторяется в текстах 1920-х годов и вообще во всем его творчестве. В письмах к жене он называл их своими «однообразными и постоянными идеалами»²⁸. Однако их нарративное представление, как и прямое дискурсивное высказывание, одинаково не устраивали Платонова, оборачиваясь однотонностью, тавтологичностью и риторичностью. Не доверял он и концептуальному дискурсу философии, предпочитая философу фигуру мудреца²⁹. Поэтому его поиски адекватной художественной формы не были обусловлены какой-то эстетической литературной задачей, а сопряжены с открытием косвенного выражения или, лучше сказать, «обещания» смысла — «темного пути для сердца», влекомого «темной» же «волей творчества»³⁰.

Одновременно с этим приходит понимание, что «идеалы» эти не могут просто иллюстрироваться художественными средствами. Напротив, литературная машина должна производить их, как бы впервые порождать и утверждать не как некие изначально истинные идеологические положения, а как проблематичные ориентиры, окончательная реализация и одновременно проверка которых возможна лишь в социальной практике. Поэтому он и связывает революционные изменения

²⁷ Стенограмма... Памир. 1989. № 6. С. 103.

²⁸ Письма жене. С. 166.

²⁹ Ср. из писем жене: «Я люблю больше мудрость, чем философию, и больше знание, чем науку». Платонов А. Взыскание погибших. С. 625.

³⁰ Там же.

в обществе с образом «паровоза истории»: «Позже слова о революции-паровозе превратили для меня паровоз в ощущение революции. Что бы что-нибудь полюбить, я всегда должен сначала найти какой-то темный путь для сердца, к влекущему меня явлению, а мысль уже шла вслед»³¹.

Платонов открывает, что мучившие его проблемы не решаются только в философской теории или литературном нарративе. Он ищет форму, которая оставалась бы открытой реальности, не замыкаясь в истинном в-себе дискурсе или рассказанной истории. Ибо последние начинают подменять собой реальность, а в реальности начинается твориться нечто прямо противоположное говоримому.

Например, партийные догматики упрекали как-то Платонова за непрописанность финала, сюжетную незавершенность рассказа «О потухшей лампе Ильича», свидетельствующих, по их мнению, о его враждебности советскому строю. Платонов отвечал: «Я мог бы написать, что станция вновь отстроена (это так в действительности и случилось). Но я должен был бы написать тогда, что кулаки вновь борются против нее. Я не мог закончить своего рассказа. Окончание не в литературе, а в жизни»³².

Таким образом, главное литературное изобретение Платонова было связано с пониманием искусства как открытой, провоцирующей действительность машинной структуры, а не подменяющей социальную реальность картины «истины». Этот момент дополнялся и встречной мыслью о недопустимости подмены самого искусства «художественной реальностью», потому что ее нельзя учредить, а можно только терпеливо строить³³.

Итак, на рубеже 1920—1930-х гг. Платонов осознает свой «прием», пытаясь сознательно применить инженерные модели в литературе, но уже не во внешне подражательном плане (что было характерно для комфутуризма, пролеткульта, ЛЕФа), а на структурном уровне литературного произведения.

В уже упомянутой статье «Фабрика литературы» Платонов писал:

Надо изобретать не только романы, но и методы их изготовления... Критик должен стать строителем «машин», производящих литературу, на самих же машинах будет трудиться и продуцировать художник³⁴.

Кавычки, в которое взято слово машина, говорят здесь не о метафоричности, а смягчают возможно чрезмерную радикальность этой мысли, от которой Платонов однако не отказывается. Ибо ниже он уже без всяких кавычек пишет о необходимости доведения писательской техники до уровня производственной, которая позволила бы снять про-

³¹ Там же.

³² «Против халтурных судей» (Ответ В. Стрельниковой). Литературная газета. 14.10.1929. С. 3.

³³ Неслучайно в этот период на художественных поисках Платонова отразились идеи производственников, киноков и конструктивистов, стоявших на сходных «эстетических» и политических позициях «жизнестроительства».

³⁴ Платонов. Взыскание погибших. М. 1995. С. 600.

блему индивидуального (читай божественного, внесоциального) «дара» художника и уровнять (на уровне качества) художественную продукцию среднего советского писателя и... Шекспира.

Речь идет здесь об уточнении старой пролеткультовской идеи коллективного творчества, выражающейся теперь в интуиции социальной природы литературы: «С заднего интимного хода душа автора и душа коллектива должны быть совокуплены, без этого не вообразишь художника. Но литература — социальная вещь, ее, естественно, и должен строить социальный коллектив, лишь при водительстве, при „монтаже“ одного лица — мастера, литератора»³⁵.

Мы еще будем говорить о проводимой им здесь идее монтажа «полу-фабрикатов», которая является редакцией лэфовской «литературы факта» и версией вертовской идеи «коммунистической расшифровки» действительности средствами кино. Здесь же можно добавить, что в конце статьи Платонов видит целью реформы современной литературы сравняться «по разумности организации производства хотя бы с плохим заводом с. х. машин и орудий»³⁶.

О характере мнимого «разочарования» Платонова в социалистическом проекте можно судить также по статье того же 1931 года «Великая глухая», которая развивает центральные идеи известной статьи В. Шкловского «О писателе и производстве» из ЛЕФовского сборника «Литература факта» (1929). Писатель, по Шкловскому, «не должен избегать ни профессиональной работы вообще, ни занятия каким-нибудь ремеслом, ни газетной корреспондентской работой, при чем техника производства везде одна и та же»³⁷. Об этом же пишет и Платонов, имея в виду, что литературный материал писатель должен уметь изготовить сам:

Социалистическая, всемирная, вековая литература не может создаваться интеллигентски-парцеллярным способом. Это не значит, что писать нужно вдвоем или целым кружком, — это значит, что писатель не может далее оставаться лишь профессионалом одного своего дела: он должен вмешаться в самое строительство, он должен стать рядовым участником его, ибо трудно в такое время... писать, не строя самого социалистического вещества... нельзя командировочным, зрительным, сторонним путем приобрести необходимые для работы социалистические чувства: эти чувства рождаются не из наблюдения или даже изучения, а из участия из личного, тесного, кровного опыта, из прямой производственной социалистической работы³⁸.

Таким образом, очевидно, что ни от ранних утопических проектов, ни от понимания литературы как части коллективного социалистиче-

³⁵ Там же. С. 601.

³⁶ Там же. С. 608.

³⁷ Литература факта. М., 1929. С. 194.

³⁸ Платонов А. Великая глухая / Возвращение. М., 1989. С. 177.

ского строительства Платонов к концу 1920-х не отказался, а только внес сюда существенные уточнения.

* * *

В более поздней записи «О первой социалистической трагедии» (1934–1935 гг.), которую справедливо называют «своеобразным философским и культурным метатекстом неопубликованных повестей Платонова первой половины 30-х гг. (Ювенильное море, Хлеб и чтение, Инженеры, Джан)»³⁹ он вскрывает основную причину трагичности человеческой жизни и намечает условия ее разрешения. Трагичность обусловлена основным законом природы — диалектикой в столкновении с развитием технической цивилизации, под которой понимается не только собственно машинное производство, но и соответствующая организация общества, и идеология. Ошибочным он считает понимание техники в современной западной цивилизации ориентированной на захват и порабощение природы без учета ее диалектической структуры. Он понимает, что с победой машинной цивилизации над природой погибнет и человек. Но условием спасения человека по Платонову является отнюдь не сохранение его пресловутой индивидуальности, мелкобуржуазной приватности, а... его становление машиной.

«Техника... решает все», — цитирует здесь Платонов Сталина, в то время когда последний уже выдвинул альтернативный тезис: «Кадры решают все». Платонов проводит альтернативную идею техники, которую признает одновременно истиной современной исторической картины и ее трагедией. Истина трагична в том простом смысле, что она не разделяется всем человечеством, что в условиях капиталистического окружения, реальная машинная революция может быть подменена идеологической, идеология поэтому не должна пониматься как настройка, а как имманентная техническому производству сила.

И в 1935 Платонов еще полон надежд: «Трагедия человека, вооруженного машиной и сердцем, и диалектикой природы <так! > должна разрешиться в нашей стране путем социализма»⁴⁰.

Но очевидны уже и препятствия, встающие на пути этой надежды. Первая — враждебность человеку природы, понимаемой диалектически. Вторая — идеологические извращения левого проекта переустройства общества при Сталине — лишь следствие этой общей враждебности сознательного человека человеку природному. Поэтому Платонов и говорит здесь о социализме как единственном пути разрешения трагизма. Надо только понимать, что социализм Платонов понимает при этом не по-сталински, а по-ленински. То есть недвусмысленно выража-

³⁹ О первой социалистической трагедии // Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. М.: Современный писатель, 1994. С. 322–323.

⁴⁰ Там же. С. 322.

ьясь, как «советскую власть плюс электрификацию всей страны», как народное самоуправление без бюрократического представительства, предполагающее пролетаризацию чиновников и воспитание пролетариев в пролетарском же духе⁴¹. Социальная и эстетическая программа Платонова совпадает здесь по существенным линиям с проектом ЛЕФа, которому в полемиках 20-х г. молодой Платонов отдавал явное предпочтение. Можно сказать, что в исполнение производственной программы ЛЕФа Платонов в прозе 20-х гг. («Ювенильном море», «Усомнившимся Макаре», «Техническом романе», да и отчасти в «Чевенгуре») разрабатывает и анализирует модели эффективного социального взаимодействия науки, техники и государства, то есть «вождей», ученых, технарей и чистых изобретателей. Но в отличие от С. Третьякова, О. Брикса, Н. Чужака и Б. Арватова, он был не склонен к подмене искомого состояния достигнутым и достижимым в наличных условиях.

Вообще разрешимость трагедии – это противоречие в определении. Трагичность бытия состоит как раз в ее неразрешимости. И подобно тому как разрушение трагедии в империализме и фашизме по словам Платонова не разрешает ее (человечество и его производство все равно умирают), так же и разрешение трагедии в социализме натывается в пределе на проблему... скуки, «конца истории», обыденности жизни человека при достижении им состояния земного рая. Это обусловлено противоречивостью человеческой природы, которой всегда хочется чего-то еще и необязательно противоестественного (проблематика «Записок из подполья»)⁴². Этим мотивом объясняется странное поведение мужских персонажей Платонова (а это практически все его герои), бросающих своих женщин ради строительства чевенгуров, рытья котлованов и вообще поисков коммунизма.

* * *

Все это надо учитывать когда мы подходим к самой загадочной фигуре платоновской прозы – «евнуха души», «мертвого брата человека», «честного, но пассивного наблюдателя» и т. д.

На материале «Чевенгура» точка зрения «евнуха души» подробно проанализирована В. А. Подорогой в цитированной выше статье. Но позиция эта, если ее рассматривать как абсолютно внеотносительную, размещенную по ту сторону правого и левого, коллективного и индивидуального, не должна интерпретироваться в пользу одного из отмеченных полюсов.

⁴¹ Ср. «Ленин», «Красные вожди», «Будущий Октябрь» (С. 108–109); «Мастер-коммунист», «Воспитание коммунистов» (С. 63), «Государство – это мы».

⁴² Можно сравнить с этим и понимание героями Платонова революции как «конца света».

В романах и повестях второй половины 1920-х гг. она довольно четко прописана у Платонова по отношению к полюсу номинально «левому», партийно-советскому, по отношению к женщине, а также по отношению к различным социальным слоям и ролям, представленным в советском обществе 1920-х гг. Уже в бедняцкой хронике «Впрок» мы встречаем ее чрезвычайно запутанное объяснение, которое можно понять только в сопоставлении с цитированными выше высказываниями теоретических статей тех лет, которые здесь очень тонко обыгрываются⁴³.

Нельзя сказать, что это исключительно авторская позиция. Скорее, это позиция машины по преимуществу, т. е. точка зрения неморальной истины, которую, однако, не способен занять даже ницшевский *Übermensch*.

Прочие позиции и точки зрения похожи на нее или близки к ней лишь постольку, поскольку близки зрительному устройству такой машины. Но разве машина может видеть? Ведь чтобы видеть, мы должны уже как-то понимать видимое. Но так как она не видит, то ничего не видит и платоновский «евнух души», зато он способен ощупать каждый миллиметр народного тела и сообщить нам о своих ощущениях без моральных оценок и мировоззренческих обобщений, чего не удавалось слепцам из притчи про слона. Значит, возможно, она все-таки видит, но невидимое глазом.

Как пишет Подорога:

Для евнуха души, как мы уже говорили, ни одна из дистанций не является доминирующей, в его видении одна дистанция всякий раз прячется в другой, он обладает внедистантным зрением, именно поэтому его видение и не является просто перцептивной акцией, но *чистым зрением*. Мы не можем говорить о том, что видит сам евнух души, ибо с его зрением мы встречаемся в момент аффекта и шока; он видит то, что мы не можем видеть, текст самой пустоты. Или, если все-таки видим, то видим только в то исчезающее мгновение первого шока, которое дает нам энергию для чтения, но само оно нереконструируемо ни в какой интерпретации⁴⁴.

Мы называем подобную машину «простой», или элементарным машинным принципом, состоящим в совмещении как минимум двух гетерогенных страт — серий явлений действительности, и характеризуемым самодвижением и возможностью саморазвиваться, подключая к себе все новые страты. Ее открытие в самом средоточии художественного произведения — основной прием поэтики Платонова. Именно по отношению к ней выстраиваются, непрерывно с ней коммуницируя, все другие платоновские образы, также имеющие машинные аналоги.

Даже если Платонов наделяет подобным зрением кого-то из своих героев или даже рассказчика, он все равно является скорее оболочкой-

⁴³ Платонов А. Впрок // Возвращение. М., 1989. С. 93.

⁴⁴ Подорога В. Указ. соч. С. 57–58.

носителем этого взгляда, чем его собственником. В «Чевенгуре» — это двойник Александра Дванова, его второе я, которое не образует позиции субъекта. Этот взгляд является взглядом самого писателя Платонова лишь настолько, насколько он может быть открыт любым человеком в себе. Поэтому я бы вообще предложил рассматривать этот взгляд как встречу взглядов автора и читателя, условие возможности которой и задает машина его литературы. Литература Платонова направлена именно на открытие в читателе такого взгляда.

Взгляд «пролетария» и «большевика»⁴⁵ вводится Платоновым не по номинально социальной или партийной принадлежности, этот социальный слой лишь наиболее близко позиции «евнуха души», и последняя имеет возможность в нем проявиться. Хотя и совсем не обязательно проявится, во всяком случае не автоматически. Возможностям и условиям такого проявления и посвящены основные тексты Платонова⁴⁶.

Трудность ситуации состоит в том, что Платонову в литературе, как и Вертову в кино, удалось открыть только сам принцип такой машинности, но не реализовать его в какой-то конкретной машине. В своих романах Платонов не просто применяет открытый принцип или как бы иронизирует над несоответствием его вечной истине действующих машин и персонажей, а пытается открыть теперь саму машину такого зренья, сконструировать ее из доступных деталей. Но она всегда остается недостроенной. Парадоксальным условием ее функционирования в качестве машины является ее открытость другому. В этом смысле она априори лишена автоматизма и замкнутости.

Поэтому сам Платонов не властен над взглядом своей машины, отчетливо часто и колеблется при попытке его более точного описания и определения. Чего стоит, например, в этом смысле эпизод из «Чевенгура», где «евнух души» впервые в жизни заплакал?

Но именно «маркой» машин определяется введение героев в «Чевенгуре» и «Техническом романе», а их устройством — все их телесные, психологические и интеллектуальные особенности, повороты сюжета, точнее начала в целом бессюжетного повествования. То есть они обусловлены характеристиками машины, которую представляет или которой является соответствующий герой. По крайней мере для названных романов (особенно «Технического») можно ответственно утверждать, что машинная структура является структурой самих этих произведений, а не чем-то параллельным, примышляемым извне, только внешне накладываемым писателем на какой-то иной план, например мифо-

⁴⁵ Ср. из «Чевенгура»: «Большевик должен иметь пустое сердце, чтобы туда все могло поместиться...» Цит. изд. С. 47.

⁴⁶ Сказать, что это зрение самой литературы, — ничего не сказать, потому что литература даже тематически и идейно близких Платонову художников таким зрением не обладает. (Батай в литературе или Бунюэль в кинематографе, С. Дали и Р. Марритт в живописи). Цит. изд. С. 44.

поэтическую или эдипальную структуру, «принцип зеркальной симметрии» (Яблоков), или еще какую-нибудь литературоведческую выдумку.

Тип анализа литературного произведения, который ориентирован на выявление этой структуры мы и называем машинной антропологией литературы.

Классификация машин А. Платонова

Представим машинные модели и образы литературы Платонова в виде сводной таблицы.

<i>Вид машин</i>	<i>Описание и характеристики</i>	<i>Примеры</i>
1. Машина-игрушка. Бесполезная, производственно не утилизируемая машина. Артистическая протомашина	Непроизводительная или даже неработающая машина, демонстрирующая, однако, в своем устройстве простейшие машинные принципы	Подобные машины придумывают странные герои-изобретатели – Захар Павлович из «Происхождения мастера» («Чевенгура») с его мало пригодными в хозяйстве деревянными копиями бытовых орудий – от сковороды до будильника. Прототип в литературе – изобретения «Левшы» Н. Лескова
2. Повторные открытия машин как первооткрытия	Изобретатели Платонова заново «изобретают велосипед» и открывают Америку. Но эти повторные открытия подчеркивают смысл машины не как средства, а как цели творческой деятельности человека. Даже если такие машины уже существуют – их главная характеристика предполагает новую антропологическую и социальную модель жизни, состоящую не в труде, а в свободном творчестве (художественном, техническом, социальном)	Макар Ганнушкин – переоткрыватель железа и изобретатель мотоцикла без мотора («Усомнившийся Макар»)
3. Модель «правильной», полезной машины. Паровоз ⁴⁷ . Паровая машина.	Простой машинный принцип как элемент машинного языка. Восторг изобретателя-кустаря Захара Павловича перед совершенством	Паровоз старого мастера («Чевенгур»); катер Пухова («Сокровенный человек»). Прототип в литературе –

⁴⁷ Паровоз для Платонова, сына железнодорожника, и бывшего помощника машиниста, не просто пример технического. Это форма самого идеального. Поэтому паровоз никогда не появляется в текстах Платонова как простое средство передвижения или место действия. Он выступает символическим переключателем или даже

<i>Вид машин</i>	<i>Описание и характеристики</i>	<i>Примеры</i>
	паровоза. Паровоз не как пример машины, как единица машинного языка. Паровоз как принцип организации текста	«Птица-тройка» Н. Гоголя
4. Машина-человек. Машины-автоматы	Машинные издержки: механизация, автоматизация действий человека. Машины-автоматы, служащие для решения идеологических задач	Смерть старого мастера из «Чевенгура». «Город-Градов»
5. Простая подражательная машина, работающая не на своем месте. Машина-интервентка	Использование не по назначению уже изобретенных механизмов. Миметические машины, подражающие уже открытым в других культурах и способах хозяйствования механизмам	Английский мотоцикл, вырабатывающий электричество, («Технический роман»)
6. Неэффективная и неработающая машина. Машины войны	Неверные технические ожидания. Нарушения в расчетах, основанные на неправильной организации труда и понимания целей технического развития	Изобретения Фомы Пухова из «Сокровенного человека»; машина Ивана Дванова («Чевенгур»)
7. Нереальные или идеологические машины. Машина как идеология	Два типа таких машин: 1) нереальные мифические машины раннего Платонова: машины бессмертия (Федоров) и перпетуум мобиле; 2) технический утопизм Платонова как надежда на открытие принципа беспроводной передачи энергии	«Технический роман» — идея беспроводной передачи энергии
8. Машина антисексуальная и либидинальная	Антисексус и сексуализация смерти и труда. Сберегающая машина сексуальной энергии и машина экономных трат	«Антисексус»; «Елифанские шлюзы»; «Технический роман» (Щеглов – Вежличева); «Ювенильное море» (Вермо – Басталоева)
9. Машины смерти: машина-Котлован; машина-Чевенгур	Сомнение в машине с точки зрения ее внегуманитарного использования	Машины смерти из ранней повести «Елифанские шлюзы». Тема Е. Замятина «Мы»
10. Машинность как внеморальный	Машинный взгляд как литературный прием. Превращение лите-	Позиция «другого человека» и объективного взгляда науки

принципом монтажа самого действия и повествования (да и повествование ли это?). Например, когда письмо Платонова не подчиняясь никакой сюжетной логике вдруг как будто забывает свою мотивацию, а его герои утрачивают смысл своих скитаний, неожиданно, никак не связано с предшествующими событиями появляется паровоз, который перевозит героя в то место, где тот сможет вспомнить об утраченном.

<i>Вид машин</i>	<i>Описание и характеристики</i>	<i>Примеры</i>
взгляд истины Литературная машина	ратуры в машину литературного труда. Позиция «внеотносительного наблюдения» как способ разрыва античной связи истины и блага. Платонов vs. Платон	из статей 1920-х гг. «Евнух души» («Чевенгур»)
11. Простая машина, работающая на своем месте. Синтетическая машина	Это непосредственно работающие в социальном поле изобретатели с коммунистическим мировоззрением, т. е. отношением к Другому как цели, а не средству. — Ограниченность организационных и технологических возможностей. Роль художественной машины как выполняющей социальные цели — строительство быта, а соответственно, и чувственности масс. Воздействие на революционные эмоции литературными средствами	Успешный тип инженеров — изобретателей — Щеглов, Вермо («Технический Роман», «Ювенильное море»). К ним относился и сам Платонов

На основе вышеприведенной классификации можно выделить три основные позитивные, но недостаточные интерпретации машины: первая — с точки зрения изобретателя — создание машины как бы вне непосредственной утилитарности. То есть это творческая машина (Захар Палыч, Щеглов); вторая — это технологическое подражание уже изобретенной машине (Altmeister, Душин) и, наконец, третья — это изобретение машины социальной, состоящее в социальной проекции технических машин (сам Платонов как изобретатель и литератор).

С другой стороны, можно выделить и негативные стороны всех этих образов машины. У каждой стороны техники — есть еще оборотная, теневая сторона. Платоновские герои-изобретатели не только доморощенные самородки, этакие русские «Левши», но одновременно и подражатели, кустари, дилетанты, изобретатели велосипедов (ср. например ошибки Ганнушкина, Пухова, да и Захар Павловича).

Поэтому свою задачу как писателя-инженера — организатора синтетической машины Платонов видел в разработке модели успешной коммуникации всех трех сторон машины с целью создания обобщенного образа Машины.

Чтобы не подражать работающим машинам, надо сопрягать их с общественными целями — проецировать на социальное поле, но одновременно не подчиняя им технику абсолютно. Ибо в таком случае она начинает мстить, становясь машиной войны и разрушения, от которой

в конечном счете погибает Чевенгур, заканчивается крахом строительства «общего пролетарского дома» в Котловане.

В окончательный синтез перечисленные машинные извлечения должны входить только своими позитивными сторонами. Платоновский идеал должен был сочетать технику, любовь и «диалектику природы», учитывая возможные риски от одностороннего развития технической цивилизации и социализма.

Примеры успешного сотрудничества различных слоев общества в перспективе осуществления подобного идеала Платонов дал в текстах «Ювенильное море» и «Технический роман». Хотя поставленные проблемы там также не решены окончательно.

Это связано с нежеланием Платонова подменять органическую жизнь машин внешним «машинным синтезом». В его романах всегда что-то остается недостроенным, что-то не срастается, что не позволяет платоновскому миру схлопнуться в автоматизме означающих. Для поэтики Платонова характерен открытый горизонт изобретательства, сочетаемый с мотивом жертвенности.

Платонов прекрасно осознавал опасность рассмотрения техники как всего лишь средства для достижения человеком целей, глубинно чуждых его сущности, и искал (как и Хайдеггер), возможность контакта с техникой без губительного для человека отчуждения его сущности.

В «Чевенгуре» и других своих работах, Платонов вводит главное различие в своем понимании машин — инструментальное и антропологическое, похожее на известное различие Хайдеггера⁴⁸. Но способ, которым он предлагал его провести в реальности предполагал в частности изобретение все новых машин и иное понимание техники, лишенное страха перед машинизацией человека. Напротив, именно подобная «машинизация» как осознание человеком своей машинной природы, могла избавить мысль от слишком эксклюзивных хайдеггеровских различий. В отличие от Хайдеггера, Платонов ищет «путь раскрытия тайны [техники], который дает присутствующему явиться в смысле произведенной техникой смысл античного „техне“ как «про-из-ведения истины в красоту» делающего его действительно неотличимым от «„λοιπός“ изящных искусств»⁴⁹. Машина в платоновском ее понимании не изобретается сознательно человеком, а является результатом его случайного контакта с не пересекавшимися прежде стратами, в число которых входит и собственное тело изобретателя⁵⁰.

⁴⁸ Ср. Хайдеггер М. Вопрос о технике // Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с немецкого. М.: Республика, 1993. С. 221–238.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ «По словам Захара Павловича выходило, что ум — это слабосудная сила, а машины изобретены сердечной догадкой человека — отдельно от ума» (Чевенгур).