

В глубоко этической концепции человека у Андреева, в которой утверждается абсолютное равенство всех людей, а человеческая личность измеряется только ее

моральным статусом, синтезированы черты западного и восточного мирозерцания; индийская философия выступает основой метафизической антропологии.

Литература

1. Даниил Андреев в культуре XX века. М., 2000.
2. Андреев Д. Собр. соч.: В 3 т. М., 1993.
3. Новая философская энциклопедия. Т. 1. М., 2000.
4. Лысенко В.Г. «Философия природы» в Индии: школы вайнешика. М., 1986.
5. Переселение душ. М., 1994.
6. Андреев Д. Роза Мира. М., 1999.
7. Степанянц М.Т. Восточная философия. Вводный курс. Избранные тексты. М., 2001.
8. Красовская Е.Н. Государство и проблема страха в поэтическом ансамбле «Русские боги» Д. Андреева // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 3. Проблема страха в русской литературе XX века. Томск, 2001.
9. Универсалии восточных культур. М., 2001.
10. Радхакришнан С. Индийская философия. Т. 1. М., 1993.

Т.Ф. Семьян

ВИЗУАЛЬНАЯ МОДЕЛЬ ПРОЗЫ Б. ПИЛЬНЯКА В КОНТЕКСТЕ СТИЛЕВЫХ ИСКАНИЙ XX ВЕКА

Российский государственный гуманитарный университет, г. Москва

Литература на протяжении всей истории стремилась к трансформациям внешней формы текста. Отправной точкой вектора поисков визуальной выразительности следует считать древнерусские рукописные тексты. Начав с отсутствия словоразделов, литература постоянно развивала (и развивает) такие приемы, которые формируют дискретное пространство страницы. Этимологически такие приемы восходят к оформительским приемам древнерусской литературы; к литературе периода барокко, в частности к фигурным стихам. Стремление к активному использованию выразительных средств набора четко обозначилось в 20-х гг. XX в. В творчестве писателей этого периода (А. Белого, Ремизова, Пильняка, Хлебникова, Хармса и др.) сложилась целостная, многоступенчатая система визуально-графических приемов, куда входят: прием шрифтового варьирования (учитывается высота, угол наклона и конфигурация букв, толщина линии, расстояние между буквами внутри слова), пробелы, отступы, графический эквивалент текста, графические рисунки, таблицы, композиционные средства набора. Эти параметры системно структурированы в контексте творчества одного автора и образуют определенную визуальную модель прозы того или иного писателя.

Качественный прорыв в области визуализации художественной прозы был сделан А. Белым. Исследователь русского авангарда Дж. Янечек считает, что современная история российского типографского экспериментирования начинается с появления в печати первых литературных работ А. Белого [1]. Общеизвестна точка зрения, что Б. Пильняк продолжил тра-

диции новой русской прозы, сложившейся в начале XX в. и связанной с именем не только Андрея Белого, а также А. Ремизова и Е. Замятина. В произведениях этих авторов графическая презентация текста теряет однородность. Появляется, с одной стороны, фоновая графика, доминирующая и поэтому абсолютно проницаемая при декодировании смысла, а с другой – графика актуализированная, количественно и качественно отличная от фоновой и поэтому не столь проницаемая.

Визуальный облик произведения – очень уязвимый аспект с точки зрения его воспроизведения в типографском виде. Всегда существует опасность редакторского произвола, невнимательности. И поскольку доступ к рукописям в значительной степени сложен, мы вынуждены работать с прижизненными изданиями, памятуя о том, что, прежде чем отдать рукопись в печать, редакторы согласуют издание с автором и получают его разрешение. Дополнительно мы также сопоставляли издания разных лет. Сравнительный анализ изданий произведений Б. Пильняка показал, что примеры разночтения визуально-графических приемов не столь часты, но возможны. Наше исследование основано на сравнении семи изданий: роман «Голый год». Петербург-Берлин: Издательство З.И. Гржебина, 1922; Собрание сочинений Пильняка. Никола-на-Посадах, 1923–1924; М.: Л., 1929–1930; Парижское издание рассказов Пильняка (Библиотека Иллюстрированной России) 1933 г.; Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1976; Повесть непогашенной луны. Рассказ. Повесть. Роман. М.: Правда, 1990 и пятитом-

ное собрание сочинений. М.: Терра – книжный клуб, 2003.

Визуальные возможности буквы как таковой осознавала еще древнерусская литература, в которой обнаруживаются своего рода аналоги современных шрифтов – это разного вида почерки, так называемые устав, полуустав, скоропись. Принцип начертания инициалов – заглавных букв, в которых соединялся вербальный и иллюстративный элемент – явился, на наш взгляд, отправной точкой для разработки приема шрифтового варьирования. Б.В. Валуенко пишет: «В средние века вплоть до начала книгопечатания страницы рукописной книги часто состояли из шрифтов разного размера, начертания и цвета, что отвечало неравнозначности содержания текста. Знаки письменности выполняли не только функцию обозначения буквы, но и подчеркивали – своими графическими средствами – значимость слов и фраз, способствовали интонационной нюансировке при чтении книг вслух» [2, с. 18]. В последующей литературе происходит осознание того факта, что выразительность шрифта становится несравнимо более активной, когда его равномерное течение тем или другим способом нарушается; происходит ритмический сбой, который, безусловно, является зрительным раздражителем. Выделение фрагмента на фоне являющегося основным в пределах данного издания шрифта позволяет передать некий дополнительный смысл.

Нужно сделать оговорку, что мы не рассматриваем традиционно принятое шрифтовое выделение названий произведений, глав и всякое обозначение частей текста. Нас интересует использование разного вида шрифтов на плоскости страницы. Ровный шрифт текстового набора практически «умирает» в чтении, перестает восприниматься как нечто отдельное, растворяется и заслоняется содержанием. Прием шрифтового варьирования нарушает этот ритм, задерживает внимание читателя (глаз словно бы «спотыкается»), становится зрительным раздражителем, конечно, играя необходимую семантическую и художественную роль. Любое изменение шрифта – это сознательное преодоление нормы, отступление, выразительное именно по отношению к ней, на фоне «обычного» шрифта. Таким образом, предметом нашего исследования являются собственно авторское шрифтовое решение текста, выступающее как знак индивидуального стиля и визуализации семантики.

Диапазон шрифтов, которые использует Пильняк, ограничен: исключительно редко прописной шрифт и курсив; более мелкий по отношению к фоновому шрифт и основной в текстах Пильняка прием – разрядка. Сдержанное использование шрифтового акцентирования в прозе Пильняка обусловлено строгой продуманностью приема, его концептуальной значимостью.

Наиболее частотный вид шрифтового варьирования в текстах Пильняка – разрядка – присутствует (за небольшим исключением) чуть ли не в каждом про-

изведении; в рассказах – даже в виде единичного примера: в таких как «Смертельное манит», «Снега», «Орудия производства», «Немецкая история». Интересен пример рассказа «Верность», где разрядкой выделена только одна фраза в конце произведения – «о верности». Здесь можно усмотреть и кольцевую композицию, и систему лейтмотивов. Но для нашего исследования важен момент визуального акцентирования темы и идеи произведения. Такой же прием повторяется в рассказе (причем оба написаны в 1927 г.) «Рассказ о том, как создаются рассказы». В первой части произведения разрядкой выделена фраза «как создаются рассказы».

Традиционно разрядкой обозначают слово или фразу, требующую интонационного выделения, т.е. логического ударения. При выполнении этого приема происходит зрительное «выдвижение» вперед, как бы на читателя, выделенного на фоне основного текста фрагмента. Главная функция приема шрифтового варьирования (независимо от вида шрифта) – сигнальная; это сигнал читателю о том, что в таком месте текста сконцентрированы особые эмоции, смысл. Пильняк развивает и трансформирует интонационно-партитурную функцию разрядки. Одной из функций этого приема выступает функция маркирования диалектного или иноязычного слова. Например, в повести «Третья столица» (в первоначальной редакции – «Мать-мачеха»): «Мальчишкам есть нарицательное – *заборники*». Много таких примеров в романе «Корни японского солнца»: «причем говорить *рикиша* – неправильно: надо говорить *курума*»; «Люди же в поле пляшут в хороводах, в *мугикокаси*, в хороводе “падения ячменя”». Слово, выделенное однажды в одном контекстуальном фрагменте, в дальнейшем выделяется по всему тексту.

Специфическая в контексте творчества Пильняка функция разрядки – передача усиления эмоций. Разрядкой выделены слова, имеющие важный эмоциональный смысл, означающие понятия, объекты или события, поразившие писателя, наиболее ему запомнившиеся. В романе «Корни японского солнца» Пильняк пишет об этом: «...Я смотрю направо и налево. Но я вижу – удивительнейшее, до сих пор неизвестное мною» [3, с. 452]. В этом смысле прием разрядки в текстах Пильняка выполняет функцию маркера для выделения наиболее важного эмоционального фрагмента (что-то типа подчеркивания в записях). В рассказе «Старый дом» разрядкой набрана фраза, не мотивированная для интонационного выделения, в которой зафиксирован момент воспоминаний: «...и когда поезд подходил к старому городу, на полустанке *мальчишки продавали ландыши, белую акацию и сирень*, как в детстве». Таким образом, разрядка в текстах Пильняка становится средством образного раскрытия текста, зрительно выделяя эмоциональные узлы. В рассказе «Без названия» разрядкой выделены ключевые фразы, отражающие тему и эмоциональ-

ный стержень произведения: «Ни разу не говорили они о том, что они должны убить» и далее – «должны пойти», «убить человека», «должен пристрелить гадину». Разрядка передает момент особых эмоциональных переживаний героев. Об эмоционально-экспрессивных качествах шрифта писали теоретики искусства полиграфии, в частности Альберт Капр [4], Ю. Герчук в монографии [5]. Следует сказать, что подобные функции разрядки отмечаем в прозе Белого, и в этом также проявляется момент влияния на стилевую манеру Пильняка.

Второй по частоте использования в текстах Пильняка вид шрифтового варьирования – более мелкий по отношению к фоновому шрифт. Такой прием выполняет у Пильняка функции так называемой чужой речи (хотя традиционно это функция курсива, так как курсив намекает на рукописную форму выделенного фрагмента и таким образом материализует его как документ). Во всем тексте «Китайской повести» мелким шрифтом выделен газетный текст: «Вырезки из местной английской газеты», «Перевод из китайской газеты “Ши-ши-син-вэн”», в повести «Заволочье» – радиотекст. Ю. Герчук в монографии «Художественная структура книги» пишет о том, что уменьшение кегля отделяет вспомогательные тексты от главных [5, с. 169]. Например, в романе «Голый год» текст частушки выделен таким образом; в рассказе «Иванда-Марья» – фрагмент Евангелия; в рассказе «Его величество Кнеeb Piter Komandor» – текст царского указа. Пильняк использовал мелкий шрифт и в таблицах, которыми он дополнительно визуализировал тексты, например, в повести «Мать сыра-земля» и романе «Машины и волки». Таблицы содержат текст документа, в частности протокола, т.е. «чужой» по отношению к основному тексту.

В романе «Машины и волки» противопоставление двух видов шрифта (основного, фонового и более мелкого) разграничивает два разных по настроению описания Москвы. «Вот еще описание Москвы, другое, нужное повести», – пишет Пильняк, и значит, разные виды шрифта символизируют разные художественные пространства. Большой фрагмент – экскурс в прошлое Коломны – также набран мелким кеглем. «Выход» в другой хронотоп также маркирован пробелами, отступом от основного текста вправо, а также усилен ненормативной пунктуацией – двойным тире. Еще один яркий пример соединения пунктуации и шрифтового варьирования в романе «Машины и волки», когда функцию пробела выполняют скобки, в которые заключен текст, набранный мелким кеглем: «С тех пор прошло пять лет». Итак, фрагменты, изображающие «чужую речь», выделены с помощью более мелкого по отношению к фоновому шрифтом, пробелов, отступов, ненормативной пунктуации. Такое соединение приемов моделирует облик визуально-графического пространства и позволяет говорить о функционировании в текстах Пильняка цельной системы

визуально-графических средств. Таким образом, прием шрифтового варьирования включается в общую структуру визуально-графических приемов. Тенденцию одновременного использования нескольких визуально-графических средств можно считать общим принципом визуализации художественной прозы.

Анализируя тексты Пильняка, можно проследить момент изменения, так сказать, шрифтовых «приоритетов» писателя. Так, выделения курсивом сосредоточены в тексте романа «Голый год» и выполняют функцию интонационной акцентировки. В дальнейшем творчестве интонационно-партиктурную функцию вобрал в себя такой прием, как разрядка, который вытеснил курсив.

Примеры прописного шрифта в текстах Пильняка единичны. Традиционно укрупненный по отношению к фоновому шрифт предназначен передавать усиление эмоций. У Пильняка, как мы имели возможность убедиться, эту функцию выполняет разрядка. Прописной шрифт писатель использует в тексте вывесок, названии документов («СПРАВКА» и «ЗАЯВЛЕНИЕ» в романе «Машины и волки», «АКТ» в повести «Заволочье»). Хрестоматийно известен текст вывески из начала романа «Голый год» («ПРОДАЖА И ПОКУПКА»), где варьируется разнокегельный шрифт. Такой же прием и в повести «Третья столица»: здесь в текстах вывесок сочетаются два вида шрифта – и прописной и разрядка.

Основываясь на проведенном анализе приема шрифтового варьирования, можно сделать промежуточный вывод о том, что акцидентные формы визуальной модели прозы Пильняка являются способом дополнительной акцентуации смысла, инструментом зрительной интерпретации текста.

Еще в древнерусской книге расположение текста на плоскости страницы находилось в тесной связи с содержанием. Задача – служить просвещению – в книге подчинялось все: соотношение текста и полей, наличие или отсутствие украшений, их размещение. «Убранство» святой книги, ее художественное оформление – миниатюра, заставка, инициал и даже переплет – должны были помочь читателю правильно разобраться в написанном, вовремя приостановить чтение, заставить задуматься, обратить внимание на какую-то мысль, показать начало новой логической части.

Исследуя визуальный аспект прозы Пильняка, мы учитываем плотность заполнения пространства страницы. По вертикали она зависит от наличия или отсутствия пробелов, т.е. пропуска одной или более строк, по горизонтали – от ширины и конфигурации полей, от соотношения полных и неполных строк, от количества межсловных пробелов. Та или иная комбинация этих параметров приводит к большей или меньшей заполненности пространства страницы. Изменение ширины поля происходит только в сторону его увеличения. Этот прием информативен, это сигнал появления композиционно инородного фрагмен-

та. Общий текстовый массив со стандартной для целого текста шириной полей выступает в качестве графического фона. Отклонение от этого стандарта актуализирует соответствующую часть текста, т.е. сугубо графическими средствами, визуальными, выделяет ее из общего массива, сигнализируя читателю о ее особом, не только и не столько графическом, сколько композиционном, тематическом статусе. Такой графический параметр, как ширина поля, выполняет выделительную функцию, но есть у нее и специфические функции. В исследовательской литературе расположение текстового массива на странице принято называть «композиционными средствами или особенностями набора» (см., напр., работы Б.В. Валуенко [2], С.В. Бревновой [6]).

Пильняк активно использует композиционные средства набора. Еще при жизни писателя критик А. Пинкевич в предисловии к собранию сочинений Пильняка обращал внимание на то, что «писателю мало звукового символа, он стремится влиять на читателя и через зрение, причудливо располагая текст своих рассказов и повестей на страницах книги. Книги его пестрят примечаниями, вставками, набранными различным шрифтом (петит, курсив), страницы с полями другой величины и формы, чем в остальном тексте и т.д.» [7, с. 9].

Самый яркий пример использования нестандартных форм набора известен в повести «Третья столица», где текстовый фрагмент размещен ступенчато по диагонали. Исследователь творчества Пильняка С.В. Бревнова видит в таком приеме элементы прозы «фигурной», «пиктографической», подчеркивающей актуализацию смысла с помощью различных форм композиционно-текстового выделения. «В прозе Пильняка, – пишет С.В. Бревнова, – используются фигурные изгибы текста как своеобразные зрительные символы, таково, например, скошенное, наклонное, словно откос или край пропасти, бездны представление фрагмента текста в произведении Б. Пильняка “Мать-мачеха”» [6, с. 126]. Следует дополнить, что такой визуальный прием создает сопротивление глазу, ломает традиционную статичность композиции. Полиграфисты пишут о том, что диагональное расположение строк, сдвиги, переломы подчеркивают динамику, разрушают статическое равновесие композиции листа [5, с. 71].

Транспонируя технику А. Белого, Пильняк часто использует отступ вправо от основного текста, усиленный одинарным или двойным тире. В прозе Пильняка этот прием полифункционален. Он выполняет функцию так называемого «чужого текста», чаще всего документа и, как мы уже указывали, при этом может дублироваться приемом шрифтового варьирования («Голый год», «Заволочье», «Третья столица», «Повесть непогашенной луны», «Иван Москва», «Штосс в жизнь»). Этот прием – трансформация такого же приема в прозе А. Белого: если у Белого – отступ – это выход в подсознание, то у Пильняка –

это выход в другой хронотоп (расширение хронотопа повествования) («Голый год», «Машины и волки», «Третья столица»). Например, в повести «Третья столица» таким способом выделена сновидческая реальность: «...и наяву шли сны – о снах.

– Вот эти сны. Как их передать? Вот его лицо, и еще кто-то тут, кто-то такие изысканные, блестящие, заманчивые».

Вариант функции – отступ как прием, маркирующий рассуждения – комментарии автора, которого как собственно героя в произведении нет. Такие фрагменты можно определить как лирические отступления, с помощью которых автор высказывает свои взгляды («Машины и волки», «Третья столица»). Пример в повести «Иван-да-Марья» подтверждает эту мысль: «– И – лирическое отступление, –

– ибо отступление разве преступление, –

– когда отступление, глупейшее, со всех фронтов, было...»

В нескольких произведениях в выделенном отступом фрагменте также есть прямое указание на то, что это собственно авторская зона, например, повести «Иван-да-Марья»: «Это пишу я, автор». Или в повести «Третья столица»: «Я, Пильняк, кончаю повесть.–

– И идут:
июль,
август,
сентябрь –
годы – –
– К о н е ц ».

Следует указать на то, что отдельные страницы визуализированы наиболее ярко: Пильняк использует и прием шрифтового варьирования, и разнофункциональные отступы. В таких случаях визуально-графические приемы, скорее, имеют не конкретное смысловое значение, а передают эмоциональную динамику («Третья столица», «Метель», «Голый год», «Мать-мачеха»).

Третья функция отступов – уточнение. В этом случае прием отступа отличается визуально: при уточнении Пильняк использует не два, а одно тире и делает отступ вправо только одной строчки, но не фрагмента. Такой пример в повести «Иван-да-Марья»: «И уже за забором, у кладбища, –

– жило кладбище в ветлах странными белыми цифрами, уничтожившими и забор каменный, чтобы вылезти на огороды, и всякую статистику, –

– у кладбища, на распутье, прощаясь, она сказала...» Обращает внимание, что такой прием «разрывает» повествование и визуально, и на сюжетном уровне, а затем сюжет вновь возвращается в прежнее русло.

В систему визуально-графических приемов, которую разрабатывает вслед за А. Белым Пильняк, входят также пробел и графический эквивалент текста. Известно, что для восприятия художественного текста важны и пустоты на странице, т.е. специально

указанные автором незаполненные пространства между фразами и абзацами, которые вносят свои коррективы в восприятие целого. В. Фаворский писал о том, что в местах, не заполненных текстом, «всюду в книгу врывается как бы воздух, то белое поле бумаги в его первоначальном, элементарном виде» [8, с. 64]. В полиграфии пробел – это текстовый символ, изображаемый пустой позицией, который подчеркивает наличие «белого» пространства страницы. В прозе Пильняка пробелы участвуют в создании системы знаков паузирования и замедляют ритм восприятия текста с точки зрения физиологии, так как глаз вынужден делать несколько «холостых ходов», переходя с одной строчки на другую.

Графический эквивалент текста – это многоточие, заменяющее одну или несколько строк. Ряд точек делает отсутствие более наглядным. Оге А. Ханзен-Леве в работе «Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения» отмечает, что «эквиваленты текста, будь то композиционной или семантической природы, реализуются не на поверхности текста, а в «установке» реципиента» [9, с. 311]. Таким образом, при восприятии эквивалента текста главенствующая роль отводится читателю: читатель домысливает содержание произведения, сам выступает в роли творца. Тем не менее значение каждого конкретного примера эквивалента текста, его смысловая наполненность зависит от контекста. В творчестве Пильняка графический эквивалент текста, в отличие от пробелов, которые можно увидеть в любом крупном произведении, встречаются значительно реже («Машины и волки», «Китайская повесть», «Корни японского солнца»). По своим функциям графический эквивалент текста родствен пробелу – обозначает паузу значительной протяженности, передающей момент жизненно-важных раздумий. Прямой пример такой функции обнаружен в романе «Машины и волки», где одна из глав начинается графическим эквивалентом протяженностью в три строчки, и затем следуют рассуждения автора: «...если вот здесь, из многоточий, над этой книгой и над этим повествованием, над Россией, над декабрьскими июлями русскими... человеку надо думать над всей Россией».

Даже из перечня произведений можно сделать вывод, что композиционные приемы набора Пильняк использует в основном в крупных произведениях – романах, повестях – и почти не использует в рассказах.

Принципиальную значимость для Пильняка визуального облика текста демонстрируют письма писателя, в которых мы обнаруживаем различные отступления от оформления текстового стандарта: те же отступы и использование разных видов шрифта. Коли-

чество визуальных приемов, активно используемых Пильняком в письмах, позволяет сделать вывод об определенном писательском менталитете. Издание писем Пильняка «Мне выпала горькая слава... Письма 1915–1937», осуществленное издательством «Аграф» в 2002 г. делает ссылку на рукописный источник, следовательно, можно надеяться, что вмешательство редакторов было минимальным. Прописной шрифт, с помощью которого выделена фраза в письме к П.Н. Зайцеву, выполняет несколько функций: интонационную функцию и функцию усиления эмоций. Фраза «КОГДА ТЫ МНЕ НАПИШЕШЬ ПИСЬМО????!?!» [10, с. 66], выделенная с помощью прописных букв, передает интонацию крика. Интонационная функция, как это часто бывает в визуально-графических приемах, перерастает в изобразительную. Фраза изображает момент напряжения сил во время крика. Ненормативная пунктуация способствует усилению эмоций. Та же функция в употреблении прописного шрифта в письме к Н.С. Ашукину, которое начинается с обращения-восклицания к адресату письма, выделенного крупным шрифтом «АШУКИН!» [10, с. 184]. В письмах также есть указание на то, какое значение уделял Пильняк визуальному оформлению своих текстов. Например, в письме к А.К. Воронскому от 3 сентября 1922 г. Пильняк просит дать ему возможность шрифт и формат «избрать самому» [10, с. 188]. В письме, датированном 2 марта 1931 г., Пильняк просит редактора при верстке романа «Волга впадает в Каспийское море» обратить внимание на оформление текста, в частности на то, что «ввиду отсутствия глав в романе, отдельные куски его разделяются чертами – одной или двумя: черты должны быть сплошные во всю ширину страницы» [11].

Итак, предпринятое исследование доказывает, что визуально-графические приемы привносят дополнительные смыслы, которые читатель волей или неволей прочитывает. Выводы об эмоциональной, символической природе того или иного вида приемов еще раз демонстрируют необходимость более внимательного отношения к визуальному облику авторского текста. Безусловно, визуальная модель прозы Пильняка является феноменом индивидуально-стилевым и в то же время отражает тенденции развития литературы в целом.

Визуальная модель прозы, которую разработал А. Белый и развивал Б. Пильняк, нашла свое продолжение в текстах современных авторов. Такие авторы, как Сидур, Сапгир, Улитин, Казаков, Виктор Ерофеев, используют в своих текстах ту же систему визуально-графических средств. Анализ творчества современных авторов позволяет говорить о трансформации общей визуальной модели художественной прозы XX в.

Литература

1. Janecek G. The Look of Russian Literature: avant-garde visual experiments, 1900–1930. Princeton, 1984.
2. Валуенко Б.В. Выразительные средства набора в книге. М., 1976.

3. Пильняк Б. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М., 2003.
4. Капр А. Эстетика искусства шрифта. М., 1979.
5. Герчук Ю. Художественная структура книги. М., 1984.
6. Бревнова С.В. Системно-функциональное описание орнаментального поля художественного текста (на материале произведений Е. Замятина и Б. Пильняка): Дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2002.
7. Пильняк Б. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.; Л., 1930.
8. Фаворский В.А. Искусство книги. Вып. 2. М., 1961.
9. Ханзен-Леве Оге А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
10. Пильняк Б.А. Мне выпала горькая слава... Письма 1915–1937. М., 2002.
11. Частная коллекция книг и автографов А.А. Горелова (г. Москва).

К.А. Барит

«МУСОРНЫЙ ВЕТЕР» А. ПЛАТОНОВА: СПОР С Р. ДЕКАРТОМ

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург

В центре художественной системы повести «Мусорный ветер» находится знак «вещества-энергии», живой саморазвивающейся материи существования, в высшей точке своего «самodelания» принимающей форму человеческого мозга. Сознание человека понималось Платоновым как вещественно-энергетическое единство, функция которого в Мироздании – выработка, накопление и распределение энергии «мысли-любви», одного из самых ценных видов энергетического наполнения Космоса. Эта специфическая для человека энергия бытия, продуцируемая сознанием человека, должна, согласно мысли писателя, оказать сопротивление нарастающему давлению энтропии на Мироздание, тем самым спасти человека и все остальное «вещество жизни» от неминуемой гибели. Платонов был убежден, что сознание человека, онтологически свободное, вовсе не противостоит Провидению, отделенное от него стеной по оси «мое-чужое», но оказывается его важной, самой существенной частью, являясь своего рода «нервной системой» биосферы Земли. Платонов сожалел, что человечество еще не дошло до осознания своего космического предназначения, и ведет растительно-животный образ жизни. Одной из попыток обратить внимание на проблему ответственности человека не только за себя, свою семью, общество, страну, но и за все наличное в мире «вещество существования», является повесть «Мусорный ветер».

Спор главного героя повести Альберта Лихтенберга с Рене Декартом, развернутый на страницах этого произведения, дополняет концепцию, сформированную Платоновым еще в статьях 1920-х гг. Согласно основной идее, мысль как форма энергии – первична, а телесная форма человека как производное от конкретного вещественно-энергетического состояния «вещества» – вторична и полностью от нее зависима. Сама телесная форма человека является выражением вещественно-энергетической связи между энергетической

Вселенной и энергетикой человеческого сознания. Следовательно, при изменении первого и/или второго должны произойти изменения как в первом, так и во втором – и в телесной форме человека, и в телесной форме Земли. Об этой зависимости и об этих изменениях – повесть Платонова.

Разумеется, признавая ответственную мысль человека как вид космической энергии, Платонов не мог пройти мимо известной картезианской формулы «мыслю, следовательно, существую». Логика его философской системы ставила слова «мыслю» и «существую» в порядке, обратном картезианскому. Думая об ужасе фашизма, с таким энтузиазмом принятого Германией в начале 1930-х гг., Лихтенберг вспоминает Декарта, видя в картезианстве одно из оснований бессмысленности и безответственности, свойственных Новой истории человечества. Выброшенный европейской цивилизацией на помойку, как ненужный мусор, Лихтенберг мысленно обращается к ее полномочному представителю, Гитлеру, с саркастическим обращением: «Великий Адольф! Ты забыл Декарта: когда ему запретили действовать, он от испуга стал мыслить и в ужасе признал себя существующим...» [1, с. 303]. В этой формуле платоновского «физика космических пространств» заключен смысл, связанный с корневым пунктом идеологии и поэтики Платонова.

Согласно правилам художественного кода «Мусорного ветра», мыслящее существо *homo sapiens* – отнюдь не только итог дарвиновской «эволюции», образовавшийся за счет «происхождения человека от обезьяны». Это парадоксальное существо – человек – возникло как результат саморазвития обладающего творческой волей «вещества жизни» с последующей интенсивной концентрацией энергии Мироздания на определенном участке Мирового Континуума. В результате «вещество» обретает черты, прямо диктуемые ему качеством и количеством энергии, накопленной в данном локусе Континуума энергии. Так,