

Взгляд и голос: еще один опыт психоаналитического прочтения произведений А. Платонова

НОНАКА Сусуму

Оправданность использования психоаналитических понятий при анализе литературных произведений кажется весьма спорной, если под психоанализом понимать область психологических наук, с точки зрения которой можно подходить к литературным произведениям как к феномену человеческой психики. При этом остались бы в стороне особенности тех художественных структур, которые необходимо рассматривать независимо от уровня психологической деятельности.

Однако применение психоаналитических концепций в отношении некоторых особенностей литературных произведений того или иного писателя может быть плодотворным, если мы изучаем проявление определенных тенденций в развитии европейской гуманитарной мысли: пристальное внимание к роли языка в формировании человеческого «я» не только в психическом плане, но и в соматическом, принципиальная диалогичность общественных отношений, которую можно раскрыть лишь с помощью языковой модели. В самом деле, такие важнейшие теоретики психоанализа, как Фрейд и Лакан, выделяли роль языка в формировании и функционировании подсознания в системе человеческого «я», отказавшись от объяснения физико-химических процессов. В принятой ими модели язык вездесущ как всеобъемлющая форма человеческого опыта, проявления которой можно обнаружить не только в конкретных высказываниях, но и в соматических реакциях, например, при временном онемении, слуховых галлюцинациях и т. д. Психоанализ обладает определенным влиянием на гуманитарные науки (особенно на философию и литературоведение), поскольку они имеют смежные предметы исследования. Поэтому можно говорить о соотносительности между психоаналитическими понятиями и литературными произведениями.

Если обратиться к вопросу о «нетипичности» мотива зеркала и отражения для творчества Андрея Платонова (1899–1951), то в нем парадоксальным образом выделяется маленький рассказ «Уля» как исключительное, периферийное явление. Речь идет о девочке с магическими глазами, отражающими истину сердец тех людей, которые в них смотрят. Несмотря на малый размер и художественную статичность, этот рассказ дает повод думать, что у писателя на самом деле гораздо более сложное отношение к мотиву зеркала и отражения, чем кажется. Платонов как бы избегает его, следы этого мы наблюдаем в некоторых его произведениях. Рассказ «Уля» представляет собой исключение, в нем снимается некий внутренний запрет.

Чтобы определить значение мотива зеркала в творчестве Платонова, будет полезно обратиться к Лакану, в частности, к его известной теории зеркальной стадии. Повторим, что такое сопоставление имеет смысл, поскольку теория Лакана, как и теория Фрейда, является важнейшей частью гуманитарной мысли XX века. Как уже отмечалось, речь идет не о влиянии, а о соотносительности проблематики психоанализа Лакана и творчества Платонова по отношению к следующим вопросам: значение зеркального отражения для формирования самосознания, соотношение психического и соматического уровней человеческого «я» и роль инстанции «Отца», или власти, для его утверждения. По нашему мнению, здесь ясно видны формальные и тематические особенности творчества Платонова, которые было бы закономерно определить в рамках европейской гуманитарной мысли XX века.

В настоящей статье мы обратимся к таким сравнительно периферийным произведениям писателя, как «Уля», записные книжки, относящиеся к «Счастливой Москве» («Узник»), некоторые военные рассказы и, наконец, его пьеса «Голос отца». По нашему мнению, они дают возможность нащупать скрытое уязвимое место Платонова, которое трудно обнаружить в таких совершенных произведениях, как «Чевенгур» и «Котлован».

ТИПИЧЕН ЛИ ДЛЯ ПЛАТОНОВА МОТИВ ЗЕРКАЛА?

Как известно, зеркало является одним из самых универсальных мотивов в мировой литературе и искусстве.¹ Наиболее характерными в этом отношении являются художественные течения от романтизма до экспрессионизма, для которых зеркало главным образом символизирует путь к иному миру, а также направления от классицизма до реализма (включая социалистический реализм), использующие его как модель искусства, задачей которого должно быть точное воспроизведение действительности. Кроме того, нельзя упускать из виду развитие и усложнение образа зеркала в кино как «искусстве света» в XX веке. Нельзя сказать, что Платонов как литератор был равнодушен к мотиву зеркала, поскольку он жил и работал в историко-литературном контексте первой половины XX века, в котором сочетались традиции использования этого образа как русской, так и мировой литературой. Однако он не имел такого пристрастия к мотиву зеркала и отражения, какое было, например, у Набокова, Олеси и Пруста (если ограничиться современниками писателя). В этом отношении он был ближе к Хармсу и Кафке, в произведениях которых отмечается явно амбивалентное отношение к этому образу, то есть характерная редкость его использования, свидетельствующая не столько о равнодушии, сколько

1 См., напр.: J. Baltrušaitis, *Le Miroir. Essai sur une légende scientifique, révélations, science-fiction et fallacies* (Paris, 1978).

ко о скрытой боязни и сознательном или подсознательном отстранении от него.

Редкость использования Платоновым мотива зеркала можно удостоверить количественно и качественно. Количественно это легко показать, пользуясь конкордансом или электронными текстами произведений Платонова, имеющимися в интернете.² Что касается качественного аспекта, то это, разумеется, гораздо сложнее. Как известно, Е. Яблоков сформулировал положение о зеркально симметричной модели пространства в творчестве писателя. По мнению исследователя, доминантой у Платонова служит модель зеркально взаимоотраженных пространств, например: степь-море / небо («14 Красных Избушек»), небо / озеро («Чевенгур»), небо / котлован («Котлован») и т. д.³

Отдавая должное интерпретации Яблокова, мы все-таки склонны думать, что Платонов не обращался к зеркалу как к модели своих произведений так открыто и ярко, как это представляет исследователь. Рассказ «Уля», в котором доминантой является мотив зеркала, находится не в центре, а на периферии творчества Платонова, явную тематику зеркала в этом рассказе нельзя считать для него типичной.⁴ Однако повторим, что писатель относился к этому мотиву не безучастно, а амбивалентно. Мы склонны обратиться к понятию вытеснения З. Фрейда с тем, чтобы объяснить скудное и периферическое появление данного образа в произведениях Платонова. Если говорить о рабочей гипотезе вытеснения зеркала или зеркального образа у Платонова, то мы должны проанализировать ряд понятий, которые связаны с зеркалом в теории психоанализа. В этом отношении самой влиятельной и плодотворной до сих пор считается теория Ж. Лакана о стадии зеркала. Как сам Лакан писал в шутку: «Вот – говорит себе человек в душе – это напоминает об известной истории Лакана, т. е. о стадии зеркала. Что же именно он точно говорил?»⁵ Ниже мы рассмотрим, в каком смысле и до какой степени можно сопоставить теорию Лакана и творчество Платонова в свете модели зеркала как прототипа человеческого самосознания. Заранее перечислим, какие понятия мы будем использовать: расчлененное тело, страх перед двойником, женофобия, гермафродитизм и, наконец, слуховые галлюцинации.

2 Напр., Симада Йо, Урай Я. Словарь «Чевенгур[a]». 3 т. Токио: Tokyo International University, 1996.

3 Яблоков Е. Злоключения советской пастушки (Пасторальные мотивы в пьесе А. Платонова «14 Красных Избушек») // Нерегулируемые перекрестки. М.: Пятая страна, 2005. С. 150, 158.

4 Нонака С. Рассказ «Уля». Мотив отражения и зеркала // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. 2003. С. 220.

5 Jacques Lacan, "Propos sur la causalité psychique," *Ecrits* (Paris: Editions du Seuil, 1966), p. 186.

Почему Уля «СЛЕПАЯ»?

«Уля» – рассказ о ребенке с магическими глазами, отражающими глубину сердец тех, кто в них заглядывает: «Демьян увидел в далекой глубине Улиных глаз самого себя, и не такого самого себя, каким он всем казался, а такого, каким он был по правде: с алчной пастью и с лютым взором; скрытая душа Демьяна была явно написана на его лице». ⁶ Ошеломленный правдой о себе, он ушел с родного места неизвестно куда. Хотя глаза Ули представляют собой своего рода магическое зеркало, она сама правды не видит, «в добром видит злое, а в злом доброе». По словам одной старухи, «в самой-то ней вся правда светится, а сама она света не понимает, и ей все наоборот кажется. (...) Пускай бы она уж слепая была». ⁷ И она действительно слепа в известном смысле слова.

Ассоциация слепоты с магическим зеркалом часто встречается в европейской литературе. Например, в романе Н. Хоторна «Алая буква» (1850) героиня Гестер видит не саму себя, а другое лицо в глазах своей дочери Перл, «ребенка преступления». Хотя Перл не слепая в прямом смысле слова, она такая бесноватая, что даже матери трудно находить с ней общий язык. Схема разбираемого нами мотива такова: правда отражается в глазах человека как в зеркале, что сопровождается утратой им видения.

Однажды, когда Гестер смотрела на свое отражение в глазах ребенка, как это охотно делают матери, в глазах Перл появилось это капризное выражение. И вдруг (...) Гестер показалось, что она видит не собственный миниатюрный портрет, но другое лицо в маленьком черном зеркале глаз Перл. Это лицо злодейское, полное злобной усмешки, походящее, однако, на черты лица, которые она и раньше знала и видела, хотя редко с усмешкой и никогда со злобой в них. ⁸

Как известно, мотив ослепления как путь к истине встречается и в христианстве. Например, в иконописи черный цвет, как правило, является цветом тьмы, бездны ада, но в то же время «темный или черный символизирует и божественный мрак – божественный Свет ярчайший, ослепляющий». ⁹ В этом контексте Улю можно считать ослепленной божественным Светом правды. Иначе говоря, глаза Ули, как и глаза Перл, играют роль магического зеркала, поскольку они лишены видения. Тут важно отметить различие между взглядом и видением. Это подчеркивает Лакан в своей лекции о «Четырех основных понятиях психоанализа», цитируя стихи Л. Арагона «Помешан на Эльзе» (1963):

6 Платонов А. Уля // Собр. соч.: В 3-х т. Т. 3. М.: Советская Россия, 1985. С. 251.

7 Там же. С. 254.

8 Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (Penguin Books, 1983), pp. 86–87. Перевод наш.

9 Языкова И., *Игумен Лука (Головков)* Богословские основы иконы и иконография // История иконописи. М.: АРТ-БМБ, 2002. С. 16.

*Vainement ton image arrive à ma rencontre
Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
Au mur de mon regard que ton ombre rêvée*

*Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
Comme eux mon oeil est vide et comme eux habité
De l'absence de toi qui fait sa cécité¹⁰*

Тщетно твой образ приходит встречать меня
И не входит в меня, я лишь отражаю его
Обращаясь ко мне, ты могла бы найти на стене моего взгляда
Только твою воображаемую тень

Я несчастный, сравнимый с зеркалами,
Которые могут отражать, но не могут видеть,
Мой глаз пуст, как они, и, как они, населен
Твоим отсутствием, делающим его слепым

Лакан указывает на самостоятельную функцию взгляда в отличие от видения. Например, глаза в человеческом мире и узорчатые «глаза» на крыльях некоторых бабочек в природе. Характерно, что они не «видят», но оказывают дурное или пугающее влияние на другие существа, главным образом на врагов. По мнению Лакана, такое воздействие взгляда имеет первичное значение для человека, поскольку оно делает его «существом, на которое смотрят со стороны».¹¹ Что касается зеркала, оно также не видит, но делает человека существом, на которое смотрят. В этом, по нашему мнению, состоит главная сила зеркала как литературного и философского мотива (включая психоанализ), с помощью которого описывают и моделируют человеческое самосознание. Другими словами, оно выполняет функцию «другого» в становлении человеческого «я», о которой, в конце концов, всегда идет речь в психоаналитической теории.

Известный термин Лакана «стадия зеркала» указывает на период в развитии ребенка (6–30 месяцев), начинающего с особенной радостью воспринимать отражение в зеркале как свой собственный образ. Ему приходится «в первый раз отождествлять себя со зрительным гештальтом (Gestalt) собственного тела».¹² Данный гештальт, по замечанию Лакана, служит как «идеальное целое, спасительное имаго (imago)» для ребенка, нуждающегося в координации своих моторных функций.¹³ Человек получает свое воображаемое единство с помощью зеркального образа,

10 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan. Book XI*, translated by Alan Sheridan (New York and London: W. W. Norton and Company, 1981), p. 17. Кстати, Эльза здесь – это Эльза Триоле, жена и источник вдохновения Арагона, которая, как известно, является также героиней «Zoo» Виктора Шкловского.

11 Ibid., p. 75.

12 Jacques Lacan, “L’agressivité en psychanalyse,” *Ecrits*, p. 113.

13 Ibid.

иначе говоря, через статус «существа, на которое смотрят». Ребенок перед зеркалом видит не просто самого себя, но самого себя, воображаемого увиденным.¹⁴

Что касается слепоты Ули, то можно интерпретировать ее как символику зеркала-взгляда, не видящего, но делающего человека увиденным существом, в результате чего он получает воображаемое единство собственного тела и аналогичным образом своего «я». Но если «Уля», как мы уже отмечали, находится на периферии (или, метафорически говоря, в подсознании) творчества Платонова, то и такое воображаемое единство, осуществляемое при помощи стадии зеркала, нельзя считать центральным мотивом для писателя. На самом деле для него более характерен образ расчлененного тела, что является одной из важнейших тем в теории Лакана.

Почему у Платонова тела расчленены?

Расчлененное тело (*corps morcelé*) – еще один термин, которому Лакан придает большое значение, – считается центральным образом, который возникает тогда, когда лишается очевидности указанное выше воображаемое единство собственного тела, возникающее на стадии зеркала. Следовательно, расчлененное тело можно считать пережитком дозеркальной стадии. В жизни взрослых оно появляется в сновидениях и в искусстве: «в образе разъединенных частей тела или экзоскопически представляемых органов, которые с крыльями выступают против внутреннего притеснения, что навсегда запечатлел в живописи провидец Иеронимус Босх на подъеме пятнадцатого века».¹⁵ Надо отметить, однако, что расчлененное тело стало широко используемым образом именно в XX веке, который отличался такими новыми явлениями, как тотальные войны, развитие хирургии и изобретение кино, что привлекло внимание к фрагментарности как свойству человеческого тела.

Что касается Платонова, то действительно, этот образ играет заметную роль, особенно в романе «Счастливая Москва», в котором героине ампутуют ногу, и в военных рассказах со множеством примеров насилия и увечий. В своем киносценарии Платонов часто использует прием изображения частей тела крупным планом, например: «Тот же перрон вокзала. Две одинокие ноги Арфы в туфлях, нижний край дешевого плаща. / Сор подлетает к этим ногам».¹⁶ Если мы вспомним параллельный

14 Эта мысль Лакана перекликается с замечанием Бахтина о человеке у зеркала: «Не я смотрю *изнутри* своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим» (выделено Бахтиным). См.: Бахтин М. Человек у зеркала // Собр. соч. Т. 5. М.: Русские словари, 1996. С. 71.

15 Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je," *Ecrits*, p. 97.

16 Платонов А. Солдат-труженик, или После войны // Собр. соч.: В 17 Платонов А. Фро // Там же. Т. 2. С. 128.

отрывок из рассказа «Фро», то можно отметить свойственную Платонову тенденцию изображать человека с помощью метонимии: «– Посторонитесь, гражданка! – сказал носильщик двум одиноким полным ногам».¹⁷

Один из самых «платоновских» образов расчлененного тела мы встречаем в военном рассказе «Одухотворенные люди»:

Он [Поликарпов] увидел свою левую руку, отсеченную осколком мины почти по плечо; эта свободная рука лежала теперь отдельно возле его тела. Из предплечья шла темная кровь, сочась сквозь обрывок рукава кителя. Из среза отсеченной руки тоже еще шла кровь помаленьку. Надо было спешить, потому что жизни осталось немного.

Комиссар Поликарпов взял свою левую руку за кисть и встал на ноги, в гул и свист огня. Он поднял над головой, как знамя, свою отбитую руку, сочащуюся последней кровью жизни, и воскликнул в яростном порыве своего сердца, погибающего за родивший его народ:

– Вперед! За Родину, за вас!¹⁸

Этот «факт из фронтовой действительности», как Платонов писал жене с фронта в 1943 г.,¹⁹ произвел на него сильное впечатление.

В записных книжках также немало изображений расчлененного тела, например: «Стратилат от удара почувствовал хрящ (кусочек мяса) во рту и от голода проглотил его – это было его личное, собственное мясо» (1931–1932 гг.)²⁰; «Любовь: она на 4 этаже, он снизу. / Он: Плюнь, ну плюнь сюда! / Она плюет. / Он ловит плевков в ладонь и съедает его» (1935–1936 гг.)²¹ Плевков трудно рассматривать как часть тела, однако следует обратить внимание на его подчеркнутую телесность, эротичность и материальность, что способствует представлению его в качестве живой части тела любовницы в глазах любовника.

Мотивированный боем, голодом или любовью, образ расчлененного тела имеет непосредственное отношение к агрессивности и эросу. Что касается последнего, заслуживает особенного внимания мотив аутоэротизма (autoerotismus), то есть прикосновения к части собственного тела. По утверждению Фрейда, аутоэротизм составляет ту первобытную стадию развития либидо человека, через которую он переходит к более зрелой стадии, направленной на другую личность.²² В этом отношении стадия аутоэротизма до некоторой степени совпадает со стадией зеркала Лакана,

18 Платонов А. Одухотворенные люди // Там же. Т. 3. С. 10.

19 Платонов А. «Живя главной жизнью...» (А. Платонов в письмах к жене, документах и очерках) // Государственный житель. Минск: Мастацкая літаратура, 1990. С. 684–685.

20 Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М.: Наследие, 2000. С. 110.

21 Там же. С. 175.

22 Sigmund Freud, "Psycho-Analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides)," *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, translated by James Strachey et al. Vol. XII (London: The Hogarth Press, 1958), pp. 60–62.

поскольку обе они выражают неуверенность «я», нуждающегося в своей целостности и, следовательно, в различении «я» и другого как предмета либидо или любви.

Таким образом, амбивалентное отношение к мотиву зеркала и склонность к показу расчлененного тела у Платонова тесно взаимосвязаны. У него есть следующая запись: «Мальчик целует свое отображение в стекле» (1934 г.).²³ Писатель считает проявление любви к себе с помощью зеркального отражения наивным и обманчивым. Нам кажется, что в качестве более правдивого и творческого метода Платонов выбирает отказ от цельного зеркального образа самого себя и возвращение к еще расчлененному телу, которое должно открыть «я» до стадии зеркала.

ПОЧЕМУ ПЛАТОНОВ БОИТСЯ ДВОЙНИКА?

Автопортрет Платонова, нарисованный на одном из рукописных листов пьесы «Голос отца», по замечанию Харитонова, «единственно известный»,²⁴ примечателен тем, что писатель на нем изображен в профиль.²⁵ Его левый глаз смотрит так прямо вперед, что не возникает впечатления, будто Платонов изображает свое отражение. Он рисует себя со стороны, как своего двойника, который делает вид, что не замечает своего «оригинала», наблюдающего за ним.

Что касается мотива двойника у Платонова, то вспоминается его известное письмо 1927 года к жене, в котором он подробно рассказывает, как видел своего двойника ночью и что был «не ужас, (...) а нечто более серьезное»: «Лежа в постели, я увидел, как за столом сидел тоже я и, полуулыбаясь, быстро писал. Причем то я, которое писало, ни разу не подняло головы, и я не увидел у него своих глаз».²⁶

Есть у него также запись, имеющая прямое отношение к данному мотиву:

В зап(исную) книжку

Это важнейшее!

«Когда я вижу в трамвае человека, похожего на меня, я выхожу вон».

«Я не смотрю никогда в зеркало, и у меня нет фотографий».

«Если я замечу, что человек говорит те же слова, что и я, или у него интонация в голосе похожа на мою, у меня начинается тошнота».²⁷

Эту запись не следует считать личным наблюдением, относящимся к самому писателю, скорее, ее нужно рассматривать как материал для произ-

23 Платонов. Записные книжки. С. 148.

24 Харитонов А.А. Пьеса А.П. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста – история замысла // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб.: Наука, 1995. С. 391.

25 Там же. С. 397.

26 Платонов. «Живя главной жизнью...». С. 671.

27 Платонов. Записные книжки. С. 261. Год записи не известен.

ведений, потому что отдельные предложения заключены в кавычки как слова персонажей. Как бы то ни было, она свидетельствует о значении темы страха перед двойником для Платонова.

Парадоксально, но закономерно у Платонова сочетаются второстепенность мотива зеркала и важность темы двойника, точнее говоря, страха перед двойником. Избегание зеркала можно объяснить страхом перед встречей с двойником. У Хармса и Кафки также отмечается подобная тенденция: сдержанное обращение к образу зеркала, с одной стороны, и заметная склонность к мотиву двойника, с другой.²⁸

Что касается Платонова, тема страха перед двойником у него особенно проявляется в «Счастливой Москве», в том числе в записях, относящихся к «Узнику» как части романа, и в некоторых военных рассказах. В рассказе «Дерево родины» советский солдат Степан Трофимов встречается с немецким солдатом в лесу:

Чужой штык вдруг показался из-за голых ветвей, и оттуда засветилось бледное незнакомое лицо со странным взглядом, испугавшим Трофимова, потому что это лицо было немного похоже на лицо самого Трофимова и глядело на него с робостью страха. Трофимов с ходу вонзил свой штык вперед, в туловище неприятеля, долгим, затяжным ударом, чтобы враг не очнулся более, и приостановился на месте, давая время своему оружию совершить смерть.²⁹

В некоторых военных рассказах Платонова страх перед двойником мотивирован тем, что он реализован в сцене боя с двойником и его убийства и как бы является проявлением агрессивности по отношению к самому себе. Излюбленная же писателем тема самоотверженного подвига советских солдат нередко перекликается с мотивом детских игр, не избежавших проявлений примитивной агрессивности, что придает ей странный, «платоновский» оттенок (это было замечено и тогдашними редакторами, которые отказывались издавать его военные рассказы).

В рассказе «Неодушевленный враг» герой повествует о том, как он вел рукопашный бой с немецким солдатом во тьме в искрошенном в результате взрыва фугаса прахе земли. Бой и диалог двух солдат о жизни и смерти, отличающийся метафизическими и карнавальными (в бахтинском смысле) оттенками, звучит двусмысленно по отношению к границам игры и боя, иллюзии и реальности и, наконец, другого «я»:

28 Надо признать, однако, что и те писатели, у которых есть явное пристрастие к мотиву зеркала, также часто обращаются к образу двойника, например, Олеша, Набоков и Пруст. Но мы полагаем, что эти две группы писателей несколько по-разному относятся к данному образу. Однако пока оставим этот вопрос открытым.

29 Платонов А. Дерево Родины // Одухотворенные люди. Рассказы о войне. М.: Правда, 1986. С. 88. Об этом отрывке рассказа см.: Спиридонова И.А. «Внутри войны» (Поэтика военных рассказов А. Платонова). Петрозаводск: ПетрГУ, 2005. С. 89–91.

В подземной тьме я не видел лица Рудольфа Вальца, и я подумал, что, может быть, его нет, что мне лишь кажется, что Вальц существует, – на самом же деле он один из тех ненастоящих, выдуманных людей, в которых мы играли в детстве и которых мы воодушевляли своей жизнью, понимая, что они в нашей власти и живут лишь нарочно. Поэтому я приложил свою руку к лицу Вальца, желая проверить его существование; лицо Вальца было теплое, значит, этот человек действительно находился возле меня.³⁰

Страх перед двойником возникает из-за неизбежности агрессии, направленной на самого себя, как показывают письма к жене писателя и его военные рассказы. Врагом оказался другой «я», а предметом агрессии – собственный образ. Для Платонова этот страх закономерен («не ужас, (...) а нечто более серьезное»), поскольку он связан с уязвимостью образа себя, иначе говоря, с ненадежностью и обманчивостью зеркала как модели самосознания, представляющей единый и цельный образ «я».

СТРАДАЛ ЛИ ПЛАТОНОВ ЖЕНОФОБИЕЙ?

Женофобия Платонова – тема, к которой часто обращаются исследователи, особенно американские и европейские,³¹ является спорным вопросом. Мы подойдем к нему с точки зрения мотива зеркала и страха перед двойником. Характерно следующее: когда у Платонова обозначается обостренное отношение к женщине, оно нередко связано с темой изменения пола. Например, в «Ювенильном море» есть один комический эпизод, допускающий, однако, двусмысленные интерпретации. Неслучайно речь здесь идет о зеркале как о знаке «женственности»:

Директор равнодушно опустил голову к текущим делам. Босталоева сама подошла к нему и поцеловала его – таким способом, что впоследствии, когда Босталоева уже ушла, директор ходил в уборную глядеться в зеркало – не осталось ли чего на его лице от этой женщины, потому что он все время чувствовал какой-то лишний предмет на своих губах.³²

С одной стороны, поведение директора перед зеркалом можно воспринять как самодовольство мужчины, которому был оказан знак любви со стороны женщины. С другой стороны, он в некотором замешательстве и опасении, что его заразили чем-то женским. Это подчеркивается материальностью любви, проявленной героиней («какой-то лишний предмет на своих губах»).

30 Платонов А. Неодушевленный враг // Собр. соч.: В 3-х т. Т. 3. С. 64–65.

31 Напр.: Eric Naiman, *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology* (Princeton: Princeton UP, 1997); Eliot Borenstein, *Men without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction 1917–1929* (Durham and London: Duke UP, 2000); Philip Ross Bullock, *The Feminine in the Prose of Andrey Platonov* (London: Legenda, 2005).

32 Платонов А. Ювенильное море // Чевенгур. Роман и повести. М.: Советский писатель, 1989. С. 581.

Теме изменения пола посвящены записи, относящиеся к «Счастливой Москве» и «Узнику». Писатель пытался подчеркнуть ее значение в тематическом составе романа:

Для Сч^астливой^й Москвы
«Сартор^иус» в конце своих перевоплощений убеждается, что для свершения его жизн^{ен}ной задачи и удовлетворения любовью (далее) ему самому необходимо стать Москвой, – и на [превра] перевоплощении в нее, в женщину – спасительницу мира – он кончается и кончается роман. (1935 г.)³³

В этой записи намечается, как справедливо указывает Н.В. Корниенко, момент «открытия антииндивидуалистического смысла Москвы», «архетипически связанного с народным восприятием оппозиции Петербурга / Москвы»,³⁴ но все же не следует игнорировать тему пола. Образ Сарториуса в некоторых записях служил у писателя развитию мотива разнообразия полового влечения, который, кстати, являлся стержневым для Фрейда в отношении полового влечения детей:

Сч^астливая^я Москва Важно
Для Сарториуса столько же «полов», сколько людей. Он к каждому относился с любопытством юноши к девушке: что-то другое, «не я» есть в любом мужчине и женщине. (1936 г.)³⁵

Таким образом, вопрос пола писатель связывал с границей между «я» и «не я», шаткость которой была одной из центральных тем его творчества. С психоаналитической точки зрения шаткость, или ненадежность, границы между «я» и «не я» относится к основным концепциям о человеке. Фрейд и Лакан обращались к проблеме пола как к способу углубления этой концепции. Именно здесь следует искать параллели с Платоновым, поскольку для писателя, как уже отмечалось, пол не столько является способом идентификации, сколько определяет границу между «я» и «не я».

ПОЧЕМУ РЕЧЬ ИДЕТ О ГОЛОСЕ?

Обращаясь к не очень известной пьесе Платонова «Голос отца», мы вновь обнаруживаем параллели между творчеством Платонова и теорией Лакана: это тема голоса, или слуховых галлюцинаций. Как мы увидим, эта пьеса может служить не только иллюстрацией к теории Лакана о слуховых галлюцинациях, но и свидетельством того, какую роль играет тема голоса в творчестве Платонова.

У Лакана есть известное понятие «объект *a* (objet *a*)», важнейшими примерами которого являются грудной сосок, кал, взгляд и голос. Этот

33 Платонов. Записные книжки. С. 162.

34 Там же. С. 385. Примечания Н.В. Корниенко.

35 Там же. С. 187.

странный перечень соответствует четырем основным влечениям (или порывам) (*pulsion, drive*): оральному, анальному, зрительному (*scopic*) и призывному (*invocatory*). Согласно формулировке Лакана, они составляют «тот *монтаж*, с помощью которого пол принимает участие в психической жизни с тем, чтобы соответствовать сложной, пронизанной щелями структуре, которую представляет собой подсознание».³⁶ Общая черта этих иллюзорных объектов состоит в том, что «они не имеют зеркального образа, иначе говоря, другости (*altérité*)».³⁷ Иными словами, это остатки «дозеркальной» стадии человека. Они остаются невидимыми для здоровых, но проявляются как повторяющееся, субстанционализированное имаго у шизофреников.

Примечательно, что в начале пьесы дана длинная ремарка о «диалоге» героя с его умершим отцом и о том, как надо исполнять его на сцене. Она говорит о значении темы голоса в драме:

В дальнейшем идет диалог между сыном, Яковом, и отцом его, говорящим через сердце Якова, – голосом, однако, того же сына; т. е. Яков говорит, спрашивает и отвечает сам себе; но в голосе сына и отца есть все же разница, хотя эти два голоса и принадлежат одному реальному человеку – Якову (...).

Играть на сцене «Голос отца» другому актеру не следует, потому что это будет грубой художественной ошибкой, которая придаст сцене мистический оттенок, тогда как эта сцена должна быть совершенно реалистической. Впрочем, может быть, «Голос отца» как раз следует играть другому актеру.³⁸

А. Харитонов отмечает, что последнее предложение данной ремарки («Впрочем, ...»), явно свидетельствующее о нерешительности самого автора, было надписано на машинописном варианте окончательной редакции.³⁹ Можно сказать, что для самого писателя было весьма сложно решить, как определить голос отца по отношению к Якову.

Что касается слуховых галлюцинаций, то небезынтересно отметить, что у Сэмюэля Беккета есть радиодрама «Глеющие угольки (*Embers*)» (1959), которую отличает заметное сходство с «Голосом отца» в отноше-

36 Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, p. 176. Выделено Лаканом.

37 Jacques Lacan, "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien," *Ecrits*, p. 818. Также примечательно отношение Лакана и Бахтина к зеркалу и другости. Оба видят соотношение между ними, но Лакан представляет зеркало как необходимый этап формирования «я», в то время как Бахтин относится к нему негативно, считая его наивным и обманчивым. В этом отношении также можно провести некоторую параллель между Платоновым и Бахтиным.

38 Платонов А. Голос отца // Платонов А. Ноев ковчег. Драматургия. М.: Вагриус, 2006. С. 210.

39 Харитонов. Пьеса А.П. Платонова. С. 419.

нии тематики и приемов.⁴⁰ Ее герой Генри, явно страдающий шизофренией, все время призывает своего отца, погибшего в море, и слышит шум моря вместо голоса отца. Генри постоянно разговаривает с самим собой и даже подражает голосу отца, чтобы не слышать продолжающегося шума моря:

Ада: (...) С кем ты был только что? [Пауза] Прежде чем ты обратился ко мне.

Генри: Я старался быть вместе с отцом.

Ада: Так. [Пауза] Ничего трудного.

Генри: Говорю, старался заставить его быть вместе со мной. [Пауза] Кажется, ты сегодня немножко суровее чем обычно, Ада. Я спрашивал его, видел ли он тебя как-то, не помню.

Ада: Ну?

Генри: Он никак не отвечает.

Ада: Думаю, ты ему надоел. [Пауза] Ты ему надоел и тогда, когда он был жив, и теперь надоедаешь, когда он умер.⁴¹

Хотя у Платонова и Беккета имеются заметные параллели в отношении темы голоса, у последнего явно преобладает психиатрический подход к внутрисемейной ситуации, в то время как у Платонова эта тематика реализована в более социальном и политическом контексте. Мы увидим, что соотносительность с таким контекстом и делает психоаналитический подход к вопросу об отце и сыне в «Голосе отца» художественно убедительным.

ПОЧЕМУ ОТЕЦ УМОЛКАЕТ?

К числу важнейших исследований «Голоса отца» относятся работы Э. Наймана и А. Харитонова, в которых представлены контрастные мнения как в отношении года написания пьесы, так и ее политической и философской идеи.

По мнению Наймана, «Голос отца» показателен тем, что около 1939 г. Платонов окончательно отошел от философии Николая Федорова и повернулся к сталинской идеологии: «Диалог Якова с голосом его покойного отца изобилует уверениями в вечной сыновней верности и невозможности предательства, но тем не менее, пьеса служит знаком того, что

40 Интересно, кстати, что Андрей Битов в предисловии к сборнику пьес Платонова называет «Голос отца» радиопьесой, что не подтверждается другими источниками. Нам кажется, что Битов метко выразил особенность этого произведения. *Битов А.* Пустая сцена // *Платонов.* Ноев ковчег. Драматургия. С. 10.

41 Samuel Beckett, *The Complete Dramatic Works* (London and Boston: Faber and Faber, 1986), pp. 261–262. Добавим, что тема «всех умерших голосов» (All the dead voices) появляется и в самой известной пьесе Беккета «В ожидании Годо» (Ibid., p. 58).

воскресение умерших родителей уже не нужно (...). «Голос отца» изменяет философскому наставнику юности Платонова».⁴²

Однако Харитонов, не соглашаясь с предположением Наймана о том, что эта пьеса была написана в 1939 г., относит «основной этап работы писателя над пьесой к концу 1937 – первой половине 1938 года, окончательную же обработку ее текста в связи с подготовкой к публикации – к 1939 году».⁴³ Такая датировка позволяет ему утверждать, что Платонов ведет скрытую полемику относительно принципа «сын за отца не отвечает», предложенного Сталиным в 1937 г., который на практике означал «для каждого из сыновей выбор: отречься от отца или повторить его путь во мрак ГУЛАГа».⁴⁴ Исследователь подчеркивает: Платонов «ставит идеологию «отца народов» как *веру* рядом с другой *верой* – в Отца Небесного – и представляет читателю (и Якову) судить о них на основе сказанного».⁴⁵

Несмотря на это разногласие, Найман и Харитонов полностью сходятся в следующем: молчание отца является трагическим эпизодом (и финалом первой редакции, о чем см. ниже), означающим «духовное одиночество героя и его ощущение собственной богооставленности».⁴⁶ Однако можно привести и противоположную точку зрения: молчание отца может означать освобождение Якова от зеркальной иллюзии своего «я», поскольку голос отца – это по существу голос того же Якова, как подчеркивает автор в процитированной выше ремарке к пьесе. Сознательно подражая голосу отца или страдая слуховыми галлюцинациями, Яков «слышит» его голос, но не встречается с «другим» в полном смысле этого слова. В этом отношении прощальное слово отца («Ты не изменишь мне никогда, и в этом будет моя вечная жизнь»), высказанное устами Якова, и умерщвляет, и оживляет отца, в чем и состоит освобождение Якова с психоаналитической точки зрения. Но дело в том, что это освобождение нуждается в признании «властью». Так в окончательной редакции появляется милиционер. Вопрос о «власти», однако, можно и нужно решать в рамках психоанализа.

Почему появился милиционер?

Молчание отца Якова было финалом первой законченной редакции. Однако в нее была добавлена новая завершающая сцена, где появился милиционер как судья в конфликте между Яковым и служащим, пытавшим-

42 Найман Э. «Из истины не существует выхода» – Андрей Платонов между двух утопий // Russian Studies – Etudes Russes – Russische Forschungen. Ежеквартальник русской философии и культуры. 1994. № 1. С. 136.

43 Харитонов. Пьеса А.П. Платонова. С. 398.

44 Там же. С. 401.

45 Там же. Выделено Харитоновым.

46 Там же. С. 402.

ся выкопать могилы, в том числе и могилу отца Якова, чтобы устроить на этом месте парк культуры и отдыха. Милиционер поддерживает Якова, защитившего покойников, и разоблачает служащего, который оказался бывшим служащим и не имел официальной директивы. Отказав Якову в просьбе отправить самозванца «куда-нибудь на пустошь навсегда» или прямо в тюрьму, милиционер говорит ему успокоительные слова: «Сам износится в своей суете. Чадом изойдет и исчезнет. Ведь не каждый гражданин бывает человеком, товарищ. До свиданья!» Этим и заканчивается драма.

Разумеется, и Найман, и Харитонов отмечают сходство милиционера с «отцом народов». В самом деле, служащий говорит ему: «Я вижу по вашим способностям, что вы не простой милиционер, нечего вводить меня в кажущееся заблуждение». Это слишком явный намек на Сталина. Сравнивая первую редакцию, заканчивающуюся молчанием отца, и окончательную с назидательными словами милиционера, Харитонов приходит к заключению, что образ Якова изменен из-за того, что он принял идеологию власти и покровительство с ее стороны, а «вместе с ними и лживость ее заботы о памяти отцов в душах сыновей».⁴⁷

Милиционер как бы играет роль психоаналитика по отношению к Якову, происходит трансфер (Übertragung, transfert), иными словами, Яков видит в милиционере отца. Обращает на себя внимание «позитивное недействие» (non-agir positif) милиционера «по направлению к орто-драматизации (orthodramatisation) субъективности пациента»,⁴⁸ то есть Якова. Согласно формулировке Лакана, эту роль психоаналитик должен играть в отношении пациента, осуществляющего трансфер. Милиционер, отказываясь быть отцом Якова, оставляет ему место для «Имени Отца», которое должен занять не реальный отец, а «Отец вообще» (Un père).⁴⁹

Также примечательно, что милиционер в процессе правки становится более хладнокровным. Как замечает Харитонов, в первоначальном варианте идея задержать служащего принадлежала милиционеру, но потом Платонов зачеркнул слова, которые указывали на непосредственную причастность милиционера к положению Якова: «*А то я вас [служащего] арестую! Здесь есть человек – он любит своего отца. Кто любит отца, тот любит всех нас, тот любит родину. А вы оскорбили этого человека. (К Якову). Простите меня, что я медлю!*»⁵⁰ В результате милиционер стал гораздо менее причастным, но более всевидящим судьей, своего рода *deus ex machina*. Как это ни парадоксально, появление такого милиционера придает пьесе то художественное совершенство и убедительность, каким отличается греческая трагедия.

47 Там же. С. 403.

48 Jacques Lacan, "Intervention sur le transfert," *Ecrits*, p. 226.

49 Jacques Lacan, "D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose," *Ecrits*, p. 577.

50 Харитонов. Пьеса А.П. Платонова. С. 403, 424.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Возможно, создается впечатление, что мы относимся к писателю как к больному. Но это не так. Для Лакана безумие является неотъемлемой частью человеческого ума. И если Платонов исследует такие элементы, как зеркало, расчлененное тело, страх перед двойником, женофобия или слуховые галлюцинации, это свидетельствует о его глубоком проникновении в психический и нравственный мир человека.

Повторим, что история психоанализа как мысли относится больше к гуманитарным, чем к естественным наукам, вопреки первоначальному замыслу Фрейда. Сопоставляя теорию Фрейда и Лакана с творчеством Платонова, следует обратить внимание не на их влияние, а на соотнесенность проблематики, которую исследуют как психоаналитики, так и писатель в рамках гуманитарной мысли XX века. Прежде всего это логоцентричность, или принцип вездесущности языка, который не только управляет сознанием и подсознанием, но и отражается в патологических состояниях и даже определяет соматические процессы.

Надо сказать, что ни «Уля», ни «Голос отца» не занимают центральное место в творчестве Платонова. Не обладая динамичностью, которая характерна для лучших его произведений, они находятся как бы на его периферии. Но именно их периферийность и дает нам возможность нащупать скрытое уязвимое место писателя, страдающего и умеющего терпеть.