

Характер осмеяния верхней ступени сатирической лестницы сопряжен с проявлением крайней степени смеха в поэме — сарказма, знакового момента в формировании комического чувства поэта в целом.

Таким образом, можно сказать, что весь сюжет сатирического памфлета «Теркин на том свете» строится на приеме усиления, точнее приеме градации. Каждая новая ступень сатирического обличения из — за масштабности порока, на ней изобличаемого «обрастает» новыми, более мощными средствами сатиры: от юмора до сарказма.

© **Яблоков Е. А.**

г. Москва

ШЕКСПИРОВСКИЕ МИФОЛОГЕМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

1

...Гамлет думал: быть — не быть,
Свободной жизнь была.
Плохо, жить вот хочется.
Надо — в пропасть броситься¹.

Эти сюрреалистические стихи — строки из песни, которую поет героиня с «евангельским» именем Марта в одном из черновиков последнего крупного произведения Платонова — пьесы «Ноев ковчег», писавшейся в 1950 г. Образ Гамлета возникает в «итоговом» тексте писателя всего за несколько месяцев до смерти; и этот факт нельзя считать случайным. Мифологема Гамлета во многом определила художественное мышление русского писателя и уже с середины 1920—х годов стала одним из важных структурных элементов его художественного мира.

Подчеркнем, что речь пойдет о сугубо «русском» Гамлете — о той традиции восприятия шекспировской трагедии, которая начала складываться в России еще до рождения Платонова (вспомним хотя бы статью И. Тургенева 1859 г. «Гамлет и Дон Кихот»). В начале XX в. наиболее авторитетными были два «канонических» перевода трагедии Шекспира на русский язык²: с 1848 г. существовал известный перевод А. Кронеберга, а в начале XX в. (наряду с 5 — томным «академическим полным» Шекспиром под редакцией С. Венгера) вышло отдельное трехтомное издание «Гамлета», включавшее текст трагедии на английском и русском языках, а также всевозможные историко — литературные материалы; здесь переводчиком выступил известный поэт К. Р. (Константин Романов)³. Что касается переводов М. Лозинского, Б. Пастернака, А. Радловой, которые являются классическими для сегодняшнего читателя, то они появились значительно позже, в 1930 — 1940 — х годах (когда Платонов был уже зрелым писателем).

Смысловое «ядро» мифологемы Гамлета — «раздвоенный» характер героя, в котором напряженная внутренняя жизнь и мощный интеллект сочетаются с внешней нерешительностью; само слово «гамлетизм» стало синонимом слова «раздвоенность». В период русского Серебряного века, в символистскую эпоху, воскресившую традиции романтизма, всякая рефлексия легко связывалась с образом Гамлета. Однако в начале XX в. трагедия Шекспира была осознана и как философское произведение универсально — космического и экзистенциального содержания. Так, известный психолог Лев Выготский в работе 1917 г. «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира» (в переработанном виде эта статья вошла в книгу Выготского 1925 г. «Психология искусства») писал: «Гамлет» коснулся последних глубин трагизма. Трагическое как таковое вытекает из самых основ

человеческого бытия, оно заложено в основании нашей жизни, возвращено в корнях наших дней. Самый факт человеческого бытия -его рождение, его данная ему жизнь, его отдельное существование, оторванность от всего, отъединенность и одиночество во вселенной, заброшенность из мира неведомого в мир ведомый и постоянно отсюда проистекающая его отданность двум мирам — трагичен. Если трагедия вообще является высшей формой художественного творчества, то «Гамлет» — высшая из высших, это — *трагедия трагедий*⁴.

Такая интерпретация весьма близка мироощущению Платонова. Нам уже приходилось писать, что отношение человека к Бытию в платоновском художественном мире амбивалентно: с одной стороны, присутствует установка на активное действие, радикальное революционное изменение, «покорение» мира; с другой — заметно постоянное стремление «возвратиться» в природу и, преодолев космическое сиротство, «слиться» с ней, как с матерью⁵. Эта фундаментальная амбивалентность философской позиции находит выражение в образе «развоенного» героя, мироощущение и жизнеповедение которого определяется взаимоисключающими стимулами: склонностью к пассивному созерцанию — и стремлением активно вмешиваться в события.

Подобный тип героя впервые реализуется в романе «Чевенгур», центральной фигурой которого оказывается парадоксальный «соучастник — созерцатель». Сама фамилия *Дванов* подчеркивает «бинарность» персонажа, «гамлетическую» противоречивость его характера. Герой испытывает потребность в радикальном действии — и сомнения в нужности такого действия; в парадоксальном единстве оказываются разнонаправленные роли — «деятель» и «созерцатель»: «*homo faber*» (мастер) и «*homo spectator*» (зритель). По сравнению с Двановым, «рыцарь Розы» Степан Копенкин воплощает противоположный человеческий тип, главная черта которого — безоглядная активность; два этих героя в паре представляют как бы иллюстрацию к статье Тургенева «Гамлет и Дон Кихот».

О шекспировской трагедии напоминает и такой мотив «Чевенгура», как влияние образа *умершего отца* на всю судьбу Дванова. Здесь, конечно, ощутимы многие влияния (например, рефлексy «философии общего дела» Н. Федорова или идей З. Фрейда); но, думается, немалую роль сыграли и прямые реминисценции из «Гамлета». Дванов напоминает Мессию, которого отец посылает в Чевенгур в надежде победить смерть; однако герой оказывается «несостоявшимся Мессией» (М. Геллер) — именно в силу своего «гамлетизма». Неоднозначное впечатление вызывает и финальный поступок Александра: вместо того, чтобы «отомстить» миру за смерть отца (и вообще *всех отцов*) и победить смерть, Дванов сам уходит вслед за отцом, погружаясь в «первобытный» хаос. Заметим, что такой финал не снимает амбивалентности характера героя, не делает его «однозначным».

В повести «Котлован» персонажем «гамлетовского» типа — взыскующим истины, задающим вопросы и пребывающим в постоянном сомнении — оказывается Воцев. «Практические» действия этого героя — работа на механическом заводе, на строительстве общепролетарского дома — не приносят ему душевного удовлетворения; он продолжает ощущать томительную скуку, царящую в мире («Все живет и терпит на свете, ничего не сознавая») и хочет понять смысл всеобщего бытия: «без истины стыдно жить». Как и Дванов, Воцев озабочен восстановлением всеобщих связей — видимо, поэтому его фамилия отдаленно связана со словом «отец» (кстати, в одном из платоновских рассказов конца 1920 — х годов имеется похожая и более «прозрачная» фамилия — *Отцев*).

Напряженные размышления героев «Котлована» над смыслом жизни и целесообразностью человеческого существования были, судя по всему, окрашены для Платонова «шекспировским» колоритом. Не случайно в повести возникает пародийная вариация знаменитой первой фразы монолога Гамлета:

«— Зачем же он был?

— Не быть он боялся».

В одноактной пьесе Платонова второй половины 1930-х годов «Голос отца» возникает еще один шекспировский мотив — сцена разговора сына с давно умершим отцом. Собственно, в «зачаточном» состоянии данный мотив присутствовал еще в «Чевенгуре» (сон Дванова об отце перед путешествием в «коммунизм»)⁶. Центральный эпизод «Голоса отца» прямо напоминает сцену беседы Гамлета и Призрака. Интересно, что Платонов в авторском предисловии настаивал на том, что обоих персонажей — живого сына и голос умершего отца — должен играть один и тот же актер: «идет диалог между сыном, Яковом, и отцом его, говорящим через сердце Якова, — голосом, однако, того же сына <...> 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»⁷. Фактически речь идет о том, чтобы шекспировские «Гамлет» и «Призрак» совместились в одном лице.

Отметим также, что первоначальное заглавие пьесы — «Молчание» (ставшее затем ее подзаголовком) — может восприниматься как намек на финальную фразу Гамлета: «Конец — молчанье» (эти слова одинаково переведены у Кроненберга и К. Р.).

2. Обратимся теперь к *женским* персонажам. Речь пойдет о возможных переключках повести «Котлован» с другой великой трагедией английского писателя — «Ромео и Джульетта». Имя платоновской героини — *Юлия* — вызывает в этом плане вполне определенные ассоциации. Главным социальным признаком умирающей Юлии является то, что она *«буржуйка»*: центральная тема «Ромео и Джульетты» — непримиримая вражда *семей* — реализована у Платонова в форме *классового* антагонизма. Как и шекспировская Джульетта, Юлия «умирает дважды»: будучи представительницей «погибшего» в революции класса, она давно уже «не существует» в социальном смысле — а теперь совершается и ее физическая смерть.

Отметим и другие сходные мотивы. Узнав, что Джульетта умерла и ее погребли в склепе Капулетти, Ромео покупает яду и отправляется в Верону со словами: «Тебя ж, мое спасительное зелье, / Я захвачу к Джульетте в *подземелье*» (пер. Б. Пастернака). Однако «в подземелье» к Юлии спускается и Чиклин: в поисках некогда поцеловавшей его «хозяйской дочери» он отправляется в руины кафельного завода как в *загробный мир*. Характерно, что завод расположен в непосредственной близости от *кладбища*. Подчеркнуто, что здание завода само «вросло в землю» — а внутри него Чиклин еще спускается (вернее, падает) в «забытое помещение без окон», где и находит умирающую «буржуйку». Когда та умирает, Чиклин, уходя, заваливает дверь подвала, окончательно превращая его в «*склеп*». Хотя Чиклин и не остается «в подземелье», как герой Шекспира, однако поцелуй, которым он прикасается к губам умирающей Юлии, «чтобы узнать — та ли это бывшая девушка, которая целовала его однажды в этой же усадьбе, или нет», тоже может интерпретироваться как «инверсия» шекспировского мотива — ср. последние слова Ромео: «С поцелуем умираю».

Думается, отмеченных совпадений достаточно, чтобы признать гипотезу о реминисценциях из «Ромео и Джульетты» небезосновательной. Позволим себе высказать еще одно предположение. Судя по всему, автор «Котлована» пародирует и *имена* основных участников шекспировской трагедии.

В первую очередь привлекает внимание образ «буржуйки». Фамилия Юлии читателю неизвестна, а единственный «семейный», «родовой» признак, который вводит Платонов, — указание на то, что она «дочь кафельщика»: это и есть квази— «фамилия» героини. Обратим внимание, что сочетание «*Юлия* дочь *кафельщика*» явно напоминает по звучанию имя и фамилию шекспировской героини — *Джульетта Капулетти*. Сходным образом, имя и фамилия шекспировского героя — *Ромео Монтекки* — могут быть восприняты как фонетический «прообраз» имени (вернее, отчества) «пролетарского *Мартыныча*», на котором, по словам Насти, «женилась» ее мать; сравним сходные ряды согласных: РоМеоМоНТеККи / МаРТыНыЧ. Наконец, фамилия одного из платонических «возлюбленных» Юлии, *Прушевский*, возможно, представляет собой «пародию» на имя неудачливого «официального» жениха Джульетты — *Парис*. Конечно, сходство имен может быть и случайным; однако с учетом глубины и сложности той семантической игры, которую Платонов всегда ведет с именами своих персонажей (и с онимами вообще), предположение об «именах—пародиях» кажется не лишенным смысла.

Шекспировский образ роковой судьбы, которая губит влюбленных, тоже по-своему реализован у Платонова: его «Джульетта» — воплощение любви — в холодеющем мире утопии оказалась никому не нужной, «невостребованной». Не случайно Прушевский, глядя на мертвую Юлию, осознает, что фактически предал ее: «Побоявшись однажды настигнуть эту женщину, это счастье в его юности, он, может быть оставил ее беззащитной на всю жизнь, и она, уморившись мучиться, спряталась сюда, чтобы погибнуть».

Сделанные наблюдения, как кажется, подтверждают правомерность темы «Платонов и Шекспир». Наша цель состояла лишь в том, чтобы наметить данную тему, поэтому приведенные примеры отнюдь не исчерпывают всех возможных аспектов исследования. Думается, что дальнейшее движение в этом направлении может оказаться достаточно плодотворным.

Примечания:

1. Цит. по: Корниенко Н. «...Увлекая в дальнюю Америку» [Послесловие к публикации пьесы А. Платонова «Ноев ковчег»] // Новый мир. 1993. № 9. С. 132.
2. Всего же на протяжении XIX в. «Гамлет» переводился около 20 раз (см.: Левин Ю. Д. Русские переводы Шекспира // Мастерство перевода: 1966. М., 1968).
3. Переводы Кронеберга и К. Р. см. в кн.: Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах XIX—XX веков. М., 1994.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1987. С. 261.
5. См.: Яблоков Е. А. На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур». СПб., 2001. С. 12—15.
6. М. Геллер справедливо назвал платоновскую пьесу «эпилогом «Чевенгура»» (Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1982. С. 242).
7. 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., 1995. С. 419.