

МОТИВ УХОДА/ВОЗВРАЩЕНИЯ В РАССКАЗАХ А. ПЛАТОНОВА

Одна из смысловых магистралей творчества Андрея Платонова — идея разъединения, разлома, отчуждения и — одновременно — поиски гармонии, уравновешенности в себе и в мире. Мотив *ухода/возвращения*, может быть, один из самых сокровенных, но и наиболее репрезентативных для этого направления творческой мысли художника, отразившийся в классических рассказах Платонова «Возвращение», «Река Потудань», «Фро», «Третий сын».

Мотив *ухода/возвращения* связан с *уходом* из какой-либо сферы жизни — детства, дом, семья, либо с *уходом* от себя, далее — через онтологическое изменение — происходит *возвращение* и обретение нового «себя» в мире. И только собственно *уход* из жизни, физическая смерть героя ставит точку в обозначенном движении. *Уход* в рассказах Платонова предполагает близость к потустороннему миру: герои, стоящие на границе между реальным и ирреальным, прошлым и будущим, соприкасаются с тем или с теми, кто уже оказался в пространстве *ухода*.

Уход предполагает наличие вектора направленности к чему-либо, к некоему непознанному месту, которое читатель может себе лишь вообразить, представить. Места, куда (либо в направлении которых) уходят герои других рассказов, можно обозначить как мифологизированные. В названии реки Потудань есть направленность: по — туда, но неизвестно — куда. Эта река — воплощенная в рассказе река забвения Лета, которая уносит в царство Аида — Небытия души умерших. Образ болезни Никиты проецируется на образ реки, являющейся пограничьем между жизнью и смертью. И болезнь, и река имеют одну направленность — «открытое море» забвения: «Болезнь стремилась увлечь его на сияющий, пустой горизонт — в открытое море, чтобы он там отдохнул на медленных тяжелых волнах» [1:558].

В рассказе «Фро» мифологизированным пространством становится Дальний Восток. Само географическое обозначение — Восток — вызывает ассоциации с таинственностью, непознанностью, чем-то мифическим, древним. Автор усиливает эффект невозможности достижения такого места эпитетом «дальний». Муж Фро, посвященный в высшие тайны физических законов и устройств механизмов, наделяется божественной функцией. Он обладает сакральным знанием, поэтому и способен уехать на Дальний Восток. У Федора отличная от Фро натура, он другой по природе («имел свойство чувствовать величину электрического тока как личную страсть» [1:536]). Он — Бог, потому и способен на *уход*. Фрося думает о своем муже, как об умершем, «в блаженстве любви и памяти к уехавшему человеку» [1:536]. Только благодаря мужу Фро способна сама пройти через *уход* и прийти к обретению себя, *возвращению* к себе.

В рассказе «Третий сын» символ границы — это край гроба, за который цепляется третий сын, ища поддержки у мертвой матери. Мать, ставшая «чужой» старухой, не может помочь сыну, не в силах соединить мир Бытия и Небытия, своего *Ухода* и *Возвращения*. Но эта неспособность изменить реальное положение вещей влечет за собой способность каждого из сыновей обрести не физический, а духовный, высший контакт с матерью, порождает истинное *возвращение* к ней.

С особой очевидностью обнаруживает себя механизм *ухода/возвращения* в рассказе А. Платонова «Фро». Первая строка текста становится ключевой: «Он уехал далеко и надолго, почти безвозвратно» [1:521]. Слово «почти» обуславливает неотрывность мотива *ухода* от мотива *возвращения*, чаще всего в платоновских рассказах оба мотива находятся в связи, гораздо реже те случаи, когда в повествование введен один из них. После того, как Фрося проводила мужа, у нее остается только

одно желание: «я по мужу буду скучать» [1:525], «...она хотела думать про мужа» [1:525]. Она идет на вокзал, и ей встречается «дневной мужик», который метет мусор ей под ноги. Образ мусорщика неслучаен: когда Фрося в ошеломлении остается стоять на перроне, проводив поезд мужа, носильщик со шваброй заставляет ее совершить хоть какое-то движение («Посторонитесь, гражданка!» [1:521]), — и на этот раз мусорщик помешал Фросе погрузиться в задумчивое состояние: «Они всегда метут, когда хочется стоять и думать» [1:526]. Фрося начинает двигаться «по путям, по стрелкам — в другую сторону от вокзала» [1:527]. Создается впечатление, будто направление ее пути указано кем-то свыше, будто ею кто-то руководит. Фро идет к депо товарных поездов и встречает здесь бригадира, который произносит одну из ключевых фраз рассказа: «Кого потеряла здесь, красавица?... Потеряла — не найдешь, кто уехал — не вернется...» [1:527]. Далее Фрося спускается в шлаковую яму («от гари и газа дышать было тяжело, кидать шлак наверх оказалось нудно и бесподручно, потому что яма была узкая и жаркая» [1:527]).

Данный эпизод рассказа, исполненный экзистенциальным смыслом, неоднократно привлекал внимание исследователей (см., например: [2]). Так, Б. Парамонов расшифровывает его мифологический код: Фро — Психея, душа; акт чистки паровозной шлаковой ямы сопоставляется с тем, как в Ад сходит Психея. Федор выступает в роли Амура, спасающего Психею от мертвого сна после ее спуска в Ад. Опираясь на данную трактовку этого эпизода, можно объяснить следующую «пророческую» фразу (ее произносит подруга Фро после того, как работа в яме была закончена): «Уехал — не умер, назад возвратится!» [1:528]. Фраза прямо противоположна той, что произносит бригадир до «спуска» Фроси в шлаковую яму (то есть Ад). Более того, своим действием Фрося призывает, привораживает к себе уехавшего (ушедшего) мужа.

В следующем эпизоде Фрося с подругой идут в клуб, где главную героиню приглашает на танец мужчина, маневровый диспетчер. Во время этого танца Фрося изменяет своему мужу: во-первых, она называет себя по тому имени, которым называл ее только Федор, раскрывает свое тайное имя (Фро); во-вторых, в следующем эпизоде прямые указания на имитацию телесной измены: «...Фро опять прилегла к его груди, к его галстуку, и галстук сдвинулся под тяжестью головы в сторону, а в сорочке образовалась ширинка с голым телом...Музыка играла все более взволнованно и энергично, и женщина не отставала от своего обнимающего ее друга. Он почувствовал, что по его груди, оголившейся под галстуком, пробираются щекочущие капли влаги — там, где растут у него мужественные волосы» [1:531]. Фрося позволяет себе совершить такой поступок, считая, что пока ее муж спит далеко в поезде, его «сердце все равно ничего не чувствует, не помнит, не любит ее» [1:529], но утром она получает телеграмму и понимает, что муж — Бог знает об ее измене: «Дорогая Фро, я люблю тебя и вижу во сне» [1:531]. Так Фрося все более уходит от себя прежней, теряется в своей тоске.

Пережив раскаяние от своей измены, Фрося не может дождаться следующей весточки от мужа, и она становится письмоносец. Так происходит принципиальное разграничение двух синонимов: почтальон и письмоносец. Фрося боялась, что письма от Федора почтальон может унести обратно, не отдать, не донести «душу в письме». Почтальон — человек, выполняющий просто определенный род работы (разноску писем); письмоносец исполняет некую мифическую функцию. В семантике слова отражена торжественность и важность этого дела. Функцию письмоносца можно сопоставить с функцией Харона, соединяющегося мир ушедших и мир оставшихся. Так, Фрося начинает работать, она видит жизнь вокруг — «и жизнь нигде не имела пустоты и спокойствия» [1:539]. С течением времени темп ее работы нарастает, ожидание становится невыносимым, и наступает кульминация: Фрося убегает в поле, падает на землю и громко кричит — фактически Фрося переживает свою смерть, только после чего получает письмо от мужа и становится настолько сильна, что «совершает вызов» ушед-

шего, сочиняет телеграмму, в которой Федору сообщается, что она при смерти. Так Фрося смогла добиться возвращения на короткое время мужа, более того — героиня, пройдя через потерю себя, пережив *уход* от себя, становится другой и обретает *возвращение* — к самой себе, но уже в новой, более сильной ипостаси.

Так воплощаются в реальность две пророческие и противоположные друг другу фразы: «Потеряла — не найдешь, кто уехал — не вернется...» и «Уехал — не умер, назад возвратится!». Фрося готова к тому, что муж и к ней вернется снова — уже другой, новый, изменившийся, главное, что она сама теперь способна жить, развиваться и меняться, а не проводить свою жизнь в тоскливом статичном ожидании.

Мотив *ухода/возвращения* прямо соотносится с платоновской идеей «течения времени», неперенности изменения. Продуктивная парадоксальность мотива очевидна: неспособный, казалось бы, к внутренней гармонии платоновский герой, находящийся изначально в поиске способов создания более подходящего для жизни мира, действительно обретает этот мир — но не путем переделки окружающего, а посредством изменения своей внутренней вселенной.

Примечания:

1. Платонов А.П. Сокровенный человек. — М., 1984.
2. Парамонов Б. Снова баня, или Баллада об отпускном солдате // www.svoboda.org.

© Каменецкая Т.Я.
г. Екатеринбург

«МОДАЛЬНЫЕ ДЕТЕРМИНАЦИИ» В ТРЕХ РАССКАЗАХ БУНИНА 1910-Х ГОДОВ

Термин «модальная детерминация» был введен Ж. Женеттом в работе по поэтике «Фигуры» [1:206]. Он означает некий ракурс изображения, который зависит от степени проникновения повествователя в формально-речевую зону героя. Как известно, «модальность» и «залог» являются основными понятиями в этой работе. В русской научной традиции понятийным аналогом «модальности» выступает «точка зрения». Говоря о залоге, мы имеем в виду речевое воплощение «точки зрения» в художественном тексте. По терминологии Б.О. Кормана, это будет соотношение «субъекта сознания» и «субъекта речи» [2:212]. Кроме того, при работе над анализом произведений Бунина мы использовали концептуальные наблюдения над речевыми формами изображения Б. А. Успенского, Н. А. Кожевниковой, К. Н. Атаровой, Г. А. Лесскиса, а также некоторые значимые для нашего анализа текста идеи В. Шмида [3:108-110], [4:131-140], [5], [6].

В поле нашего внимания находятся три рассказа И. А. Бунина — «Грамматика любви» (1915), «Отто Штейн» (1916) и «Петлистые уши» (1916). И тема, и содержание указанных художественных произведений определенно различны, но в каждом из них Бунин исследует феномен сознания человека, предельно сосредоточенного на чувстве или идее собственной значимости, крайне отстраненного от внешнего мира и погруженного в реальность, чуждую автору. По степени близости / чужести героев писателю тексты этих рассказов выстраиваются в некоторую иерархию, которая, в свою очередь, обнаруживает градацию меры пластичности, приспособляемости голоса нарратора к сознаниям различных субъектов и до некоторой степени отражает развитие линии повествования в произведениях Бунина 1910-х гг.

В рассказе «Грамматика любви» дистанция между повествователем и героем минимальна. Здесь наблюдается почти абсолютное следование повествователя за своим героем и отсутствие каких-либо авторских отступлений, уводящих сюжет в сторону. Случайная цепь событий приводит главного героя в заброшенный дом