

УДК 82

**«МУСОРНЫЙ ВЕТЕР» А. ПЛАТОНОВА:
ОПЫТ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОГО ПРОЧТЕНИЯ ТЕКСТА**

© 2008 г.

Н.Н. Брагина

Шуйский государственный педагогический университет

nnbragina@yandex.ru

Поступила в редакцию 30.04.2008

В структуре рассказа усматриваются аналогии со структурой сновидения, поэтому весь рассказ трактуется как фиксация сна. Соответственно, к толкованию образного строя рассказа применен классический фрейдовский метод психоанализа.

Ключевые слова: рассказ, фиксация сна, психоанализ.

Первые антифашистские рассказы появились задолго до начала войны («Мусорный ветер» – 1933 г., «По небу полуночи» – 1936 г.). Это годы, когда открытого противостояния еще не было, но мир уже напряженно следил за поразительно быстрым мужанием чудовищного монстра – германского фашизма. Новое явление требовало осмысления и интерпретации – в частности, художественной. То, что для Платонова фашизм есть безусловное зло – очевидно. Но откуда это зло берется и что его питает? Это не может быть антагонизм по национальному признаку: в 30-е годы еще не потеряли актуальности идеи интернационализма и братства всех людей, а фашизм еще не стал врагом-завоевателем. Это и не классовый подход, так как фашизм опирался на самые широкие слои германского населения. Значит, фашизм – это некое онтологическое зло, духовная ущербность, которую нужно искать не во внешнем проявлении, а в самых потаенных глубинах человеческой души, собственного «Я». Но в условиях крепнущей тенденции соцреализма в советском искусстве подобные экскурсы в мир подсознания необходимо было облекать в актуальную, благонадежную фабулу. Отсюда и традиционная интерпретация «Мусорного ветра» в жертвенно-героическом ключе, что, на наш взгляд, малоубедительно. Попробуем рассмотреть этот рассказ под другим углом зрения.

«Мусорный ветер», написанный, как уже сказано, в 1933 году, воспринимается как выплеск глубинного, мифологического ужаса перед возможностью глобальной мировой регрессии, перед поворотом эволюции вспять, когда люди потеряют человеческий облик и вернуться к животному состоянию. Связь с темой фашиз-

ма выглядит на этом фоне опосредованно, несмотря на обилие исторических деталей.

Рассказ зыбок по форме и многомерен по содержанию. Он состоит из шести практически самостоятельных эпизодов, связанных только ассоциативно, через мотивную основу. Ни территориальной, ни временной логики в тексте нет. Очевидно, сознательно размыты и спрятаны в подтекст такие формообразующие факторы, как репризность, симметрия, арки, традиционно скрепляющие композицию. Возникает ощущение абсурда: герои появляются и исчезают без видимых причин, безногий может начать ходить, женщина оборачивается крысой, а Декарт становится собеседником современного ученого. Все это убеждает в том, что «Мусорный ветер» – сон, и развитие сюжета происходит не по законам риторики, а по логике сновидения. Очевидно, что и наиболее продуктивный аналитический подход к такому тексту – метод толкования сновидений в предметном поле психоанализа.

Намек на то, что рассказ представляет собой фиксацию сна, дан в самом начале. Герой – немецкий физик Альберт Лихтенберг – спит, потом пробуждается, но его пробуждение явно неполно, смутно, его продолжают мучить фантомы, порожденные собственным подсознанием: «Альберт открыл глаза – сначала один глаз, потом другой – и увидел все в мире таким неопределенным и чужим, что взволновался сердцем, сморщился и заплакал, как в детском ужасающем сновидении, когда вдруг чувствуешь, что матери нету нигде и вставшие, мутные предметы враждебно двигаются на маленького зажмурившегося человека» [1, с. 81].

Итак, перед нами поток бессознательного, природу которого можно определить как ро-

мантическую. На романтизм указывает не только своеобразие жанра рассказа как сновидения, но и весь комплекс выразительных средств. Так, первые два абзаца обозначают глубокий внутренний разлад между героем и внешним миром.

Первый абзац содержит скрытый шифр, закодированную тему, из которой вырастает вся внешняя образность рассказа: тема жаркого мороза, тяжелого, мусорного ветра, томящего душу и помрачающего сознание. Это состояние удушья кошмара господствует во всем рассказе.

Второй абзац – характеристика героя в крайней степени нервного возбуждения, мучимого кошмарным сном, который он не может прервать.

Неожиданным контрастом к характеристике героя вводится описание его жены, Зельды, пришедшей разбудить мужа: «Было воскресенье. Из другой комнаты квартиры вышла смуглая жена спящего человека, по имени Зельда, родом с Ближнего Востока, из русской Азии. Она с кроткой тщательностью накинула одеяло на обнажившегося мужа и побудила его» [1, с. 80]. Настораживает здесь, пожалуй, только несколько нарочитая подробность речи, примитивная, наивная старательность описаний. Таким образом, контраст внутренних миров проявлен на стилистическом уровне: изощренный, истерический склад героя находится в дисгармонии с прозрачным, «правильным» душевным укладом его жены. Из этого сопоставления становится очевидным, что портрет Зельды, увиденной глазами Альберта, – отнюдь не реальное изображение, а плод воспаленного воображения: «Альберт Лихтенберг увидел с ожесточением, что его жена стала животным: пух на ее щеках превратился в шерсть, глаза сверкали бешенством и рот был наполнен слюной жадности и сладострастия; она произносила над его лицом возгласы своего мертвого безумия» [1, с. 81]. (Можно ли назвать «возгласами безумия» воспроизведенные автором-рассказчиком фразы Зельды: «Вставай, Альберт. День наступил, я достану чего-нибудь» [1, с. 80] и «Вставай, Альберт... У меня есть две картошки с вовранью» [1, с. 81]). Очевидно, что с этого момента начинается, по терминологии З. Фрейда, «работа сновидения», и «истолковать» рассказ можно именно методом Фрейдова «толкования сновидений». Эротическое содержание сна несомненно, о чем свидетельствуют как конкретные картины сновидения, так и многочисленные символы, по теории Фрейда имеющие явную сексуальную направленность.

Очевидно, что в работе сновидения образ жены оказывается заместителем самого Лихтенберга, порождением его скрытого ужаса пе-

ред собственным озверением, что подтверждается всем дальнейшим ходом сна. Зверь-Зельда сразу переключает мысль Альберта на самого себя: «Он до гроба, навсегда останется человеком, физиком космических пространств, и пусть голод томит его желудок до самого сердца – он не пойдет выше горла, и жизнь его спрячется в пещеру головы» (там же). Фрейд пишет: «Если в сновидении два элемента находятся рядом, это говорит за особенно тесную связь между скрытыми за ними мыслями» [2, с. 328–329]. Итак, Зельда-Альберт испытывает ужас перед одичанием и видит возможность спасения в «пещере головы». Здесь очевиден двойственный смысл: с одной стороны, в традиционной фрейдовской символике сновидений пещера означает женское начало, и «спрятаться в пещере» – не что иное как укрыться в материнском лоне, то есть возвратиться в утробное состояние, с другой стороны, голова как «верх» тела – последнее вместилище духа, интеллекта, который дает возможность Лихтенбергу навеки оставаться «физиком космических пространств».

Итак, в первой фазе сновидения обрисовываются очертания основной мысли, питающей этот кошмар: ужас перед превращением в томлящееся, истекающее влагой неудовлетворенной похоти животное. Но животная сущность более проявлена в женском начале. Все мужское естество Лихтенберга восстает против разлагающей стихии женской похоти, которую он ощущает и в себе. Альберт бьет Зельду *тростью* (очевидный фаллический символ), что позволяет ему уйти из дома и увидеть солнце. Но мир предстает перед ним извращенно: католический священник (обреченный на целибат) представляется ему «возбужденным, влажным и красным – посланцем Бога в виде мочевого отростка человека», а в глазах участниц он видит «скорее сырость любовной железы, чем слезы обожания Христа». Это сочетание похоти и бессилия – пророчество не только собственного будущего, но и последнего периода европейского (конкретно – христианско-католического) мира. Таким образом, кошмар Лихтенберга, по терминологии Фрейда, – страх кастрации, то есть потери животворящей силы, мужское, то есть духовное бесплодие, которое через него способно распространиться на всю цивилизацию. Дальнейшая работа сновидения подтверждает и иллюстрирует эту мысль.

Следующий эпизод сна – наиболее драматичный, действенный. Он начинается с крайнего возбуждения Лихтенберга, которое сновидение тотчас переводит в символический пласт: «Лихтенберг сжал *трость* в руке, он ушел

дальше с яростью своего *сознания*, он чувствовал мысли в голове, *вставшие, как щетина*, прорастающие сквозь кость» [там же], – то есть Альберт охарактеризован здесь сугубо мужской символикой. Интересно, что этот эпизод никак логически не вытекает из предыдущего, скорее наоборот: образ полного одичания и утраты мужественности должен быть следствием событий, воспроизводимых в новом эпизоде. Такое замещение соответствует сновиденческой структуре, как ее описывает Фрейд: «Причинная зависимость в сновидении либо вовсе не выражается, либо замещается последовательностью во времени двух неодинаково длинных частей сновидения. Часто это замещение бывает обратным, то есть начало сновидения соответствует следствию, а конец – предпосылке» [2, с. 329].

В состоянии яростного подъема Альберт встречает отряд национал-социалистов, пришедший на площадь, чтобы установить там памятник Гитлеру. Толпа, изначально насчитывающая сто человек, в сновиденческом бреде разрастается до тысяч и миллионов, до «сонмов и племен», жрущих, поющих и радостно марширующих по городам Германии. В этих толпах Лихтенберг видит только кастрированных идиотов, тупиковую ветвь цивилизации, способную уничтожить все здоровое и животворное: «Эти колонны... ежедневно питались ветчиной, и правительство поддерживало в них героический дух *безбрачия*, но снабдило пипетками против заражения сифилисом от евреек (немецкие женщины сифилисом сознательно не болели, от них даже не исходило дурного запаха благодаря совершенному расовому устройству тела)» [1, с. 83].

Гнев Лихтенберга обрушивается на памятник Гитлеру – «бронзовое человеческое полутело, заканчивающееся головой» [1, с. 85]. Не идеологические соображения томят Лихтенберга, когда он глядит на бронзового истукана, а все то же эротическое возбуждение, смешанное с отвращением и страхом: «Грудь фигуры выдавалась вперед, точно подтягивалась к груди женщины, опухшие уста лежали в нежной улыбке, готовые к страсти и к государственной речи, – если придать памятнику нижнюю половину тела, этот человек годился бы в любовники девушке, при одном же верхнем полутеле он мог быть только национальным вождем» (там же). Мгновенно в сознании Лихтенберга возникает вся картина нового мироустройства, где люди становятся богами – бессмертными и бесплодными, стерильными «верхними полутелами»: «Землю начинают населять боги, я не нахожу человека, я вижу происхождение живот-

ных из людей»¹ [1, с. 87]. Такой интеллектуальный вывод, внешне не вытекающий логически из предыдущего сюжета, однако является прямым следствием всей работы сновидения. Фрейд пишет о подобных моментах сна: «В содержании сновидения встречаются... такие элементы, которые можно было бы принять за продукт высшей психической деятельности; но анализ всегда обнаруживает, что эти интеллектуальные операции имели место уже в скрытых мыслях, откуда сновидение их лишь заимствовало» [2, с. 333].

Краткое сражение Лихтенберга с идолом носит не идеологический, а психопатологический характер: «С силой своего тела, умноженного на весь разум, Лихтенберг ударил дважды *палкой* по голове памятника, и *палка лопнула на части*» [1, с. 87]. Итак, герой лишается своего оружия, которым он крушил женственный всееленский морок, в который спешит погрузиться человечество.

Следующие эпизоды, несмотря на разницу сновиденческой картины, представляют собой череду вариаций монотематического типа: при абсолютном образном контрасте они объединены на уровне единого скрытого, зашифрованного мотива-ядра, каковым в данном случае оказывается страх кастрации². Естественно, что прямо этот мотив нигде не озвучен, но он повсюду угадывается через замещение, вытеснение и трансформацию.

Так, в эпизоде на помойке Альберт видит уже себя обрастающим шерстью, что еще раз подтверждает его идентичность с Зельдой. Далее выясняется, что, кроме полового органа, герой лишается ног: «Ходить он больше не мог – рядом с мужским органом у него повредились ноги, и они перестали управляться» (там же). Таким образом, сам Лихтенберг становится «полутелом» – как бюст Гитлера из предыдущего эпизода. Если вернуться к мысли о смещении во сне причинно-следственных связей и возможной спонтанной перестановке во времени различных картин сна, то становится очевидной и идентификация Альберта с Гитлером. Такая аберрация возникает не на почве политических взглядов, а на глубинном психологическом уровне, обнажая в Лихтенберге комплекс бесплодия – возможно, как ученого, заводящего науку в тупик (вспомним, что к этому времени Платонов отказался от своих юношеских фантазий на почве освоения космоса, но расставание с иллюзиями было весьма болезненным), так же как Гитлер заводит в тупик Германию через нацистские и расистские идеи. Таким образом, идеологические проблемы, лежащие на поверх-

ности, обнаруживают свою истинную, психофизиологическую подоплеку.

Чудесное спасение от расстрела молодой коммунистки Гедвиги Вотман с почти пародийной точностью следует фрейдистским канонам. Здесь невозможно не заметить даже авторской иронии, озорства, самопародирования. Возможно, здесь заключен основной намек на **сознательное** концентрированное использование всего комплекса символики, рассматриваемой классическим психоанализом: «Конвойный офицер, шедший слева от Лихтенберга, попал на край пропасти, вырытой для какого-то *могучего механизма*... но Лихтенберг внезапно толкнул его – по детской привычке *сунуть что-нибудь в пустое место*» [1, с. 93]. И это рефлексорное движение приводит к истинному чуду, озарению, триумфу достижения цели – *полету*³, который, однако, оставляет за собой только разочарование и пустоту: «Гедвига Вотман взмахнула краем плаща и беззвучно, с мгновением птицы скрылась от конвоя и от Альберта Лихтенберга навсегда» [там же].

Последний эпизод – реакция на пережитое экстатическое возбуждение. Альберт находит в доме двух *мертвых детей*. Фрейд рассматривает появление во сне ребенка как символ, «имеющий значение полового органа вообще, безразлично – мужского или женского (в финале рассказа дети мертвы) [4, с. 140]. Полностью смирившись с мыслью о бесплодии и вырождении мира, Лихтенберг **сам** совершает над собой акт, прежде вызывавший в нем ужас и отвращение: он отрезает от себя здоровый член: «Лихтенберг... начал рубить от заросших пахов свою левую, более здоровую ногу» [1, с. 95–96]. Это приводит героя не просто к смерти – к превращению в обезьяну, в которой даже Зельда не может опознать своего бывшего мужа.

Итак, рассказ настолько последовательно воспроизводит всю фрейдовскую сновиденческую символику, что невольно возникает мысль о сознательном ее использовании, будто автор, ознакомившись с теорией психоанализа, произвел эксперимент обратного действия: написал произведение, могущее стать хрестоматийным для практического обучения данному методу. Однако рассказ отнюдь не стоит особняком в

творчестве писателя: здесь присутствуют традиционные для Платонова образы, мотивы и характерная стилистика. При этом «Мусорный ветер» открывает новую страницу творчества писателя, новую тему: борьбы с фашизмом. Эта борьба в «Мусорном ветре» идет пока «на своей территории» – территории души героя. Еще не началась великая война народов, еще нет нашего завоевателей и мужества патриотов, защищающих Родину. Симптоматично, что первые антифашистские рассказы Платонова очень камерные, интимно-исповедальные. В центре внимания стоит образ одного главного героя, что особенно подчеркивает необходимость искать корень зла не вне, но внутри человека. Это – знак глубинной, онтологической патологии человеческой природы, первородный грех, и фашизм – одно из его воплощений. Взгляд на фашизм как на внутреннее зло, как на противостояние духовного и физиологического, созидательного и разлагающего, спроецирован на весь комплекс антифашистского творчества Платонова, прочитанного в более поздний период как противостояние Жизни и Смерти. Что стоит за этими архетипическими понятиями? В чем заключается победа Жизни над Смертью? – на эти вопросы отвечают следующие произведения этого периода творчества писателя.

Примечания

1. Прозрачная аллюзия с Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» – и очевидная внутренняя полемика с ним не противоречит общей концепции, а лишь пополняет ассоциативный ряд.
2. Тема мусорного ветра, как уже выяснено – одна из модификаций этой фобии.
3. «Придавая половому органу значение самой существенной черты, характеризующей всю личность, сновидение приписывает личности способность *летать* (курсив З.Ф.) [3].

Список литературы

1. Платонов А. Избранные произведения. М.: Экономика, 1983.
2. Фрейд З. Психология бессознательного. М.: Просвещение, 1989.
3. Фрейд З. О психоанализе (лекции). Минск: Харвест, 2005. С. 138.
4. Там же. С. 140.

«THE GARBAGE WIND» BY A. PLATONOV: AN ATTEMPT OF PSYCHOANALYTIC READING OF THE TEXT

N.N. Bragina

The possibility to draw an analogy between the story structure and the structure of dreams allows interpreting the whole story as a fixation of a dream. Therefore, a classical psychoanalysis of Sigmund Freud is used for image structure interpretation.