

Литературно-исторический и автобиографический фон романа А. Платонова «Счастливая Москва»¹

Е. Н. Проскурина

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН, НОВОСИБИРСК

Аннотация: Анализируются литературно-исторический и автобиографический контексты романа А. Платонова «Счастливая Москва». Среди них – проект создания образа новой социалистической Москвы, активно разрабатывавшийся в начале 1930-х годов. Существующие в платоноведении работы по теме не исчерпывают вопроса, поскольку обходят вниманием проблему творческого поведения писателя. Исследуются внутренние факторы, повлиявшие на изменение первоначального авторского замысла встроиться в литературный социальный заказ и написать эпический панегирик советской столице и новому человеку. Ведущее место среди причин неосуществления творческой инициативы Платонова занимают его отношения с женой Марией Александровной. К анализу привлечены письма Платонова.

Ключевые слова: Творчество А. Платонова, роман «Счастливая Москва», литературная Москва, социальный заказ в литературе, литература и история, автор и герои, творческое поведение.

УДК: 182.09.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН. Тел.: +7(383)3304742. E-mail: proskurina_elena@mail.ru.

Роман «Счастливая Москва» писался в то время, когда в советской культуре активно создавался мифообраз новой социалистической Москвы. В рамках глобального проекта «Пролетарская Москва ждет своего художника», предпринятого в 1933 г., были предложены параметры описания новой столицы, соответствующие идеологии и эстетике советской культуры: «В Москве – сотни и тысячи писателей. <...> Почему они забывают, что Москва, по меткому заглавию одного из очерков Мих. Кольцова, “меняет свою репутацию”, что

¹ Работа выполнена в рамках Интеграционного проекта СО РАН «Литература и история: сферы взаимодействия и типы повествования».

она стала крупнейшим индустриальным центром мира, – сетует председатель правления Московского товарищества писателей С. Динамов. – Тема Москвы – это тема боевой перестройки, тема международного звучания, тема мировой революции. <...> Но почему читатели не знают этого замечательного города, в который съезжаются люди всего мира, пытаясь понять, что же такое эта красная Москва, где Коминтерн, ЦК ВКП(б), красный интернационал профсоюзов, лучшие театры мира и пролетариат, изменивший под руководством большевиков во главе с тов. Кагановичем лицо своего города, превращающий его в образцовую столицу» [Динамов, 1933, с. 1]. В этом же номере «Литературной газеты» редакция помещает «сопутствующие» материалы, включая мнения зарубежных авторов: Н. В. Дрожжина «Отобразим новую Москву», Т. Драйзера «Другой мир. Из книги “Драйзер смотрит на Россию”», У. Кармона «Благодаря Москве», а также статью «Книги, поэмы, пьесы о Москве» [Литературная газета, 1933, с. 3], в которой указывается малое количество произведений на московскую тематику. К тому времени, правда, уже были предприняты литературные попытки изобразить новую Москву в таких, например, произведениях, как «Волга впадает в Каспийское море» Б. Пильняка (1930), «Время, вперед!» В. Катаева (1932), в поэтических книгах Д. Бедного, А. Жарова, книгах для детей о строительстве метрополитена Д. Крептюгова, Е. Тарховской, о правилах уличного движения и др. Однако, по замечанию Н. В. Корниенко, они выступали лишь завязкой формирующегося сюжета, поскольку в художественных произведениях Москве посвящены пока лишь отдельные главы, тогда как «московский текст» писался в основном на материале провинции, как в том же катаевском «Время, вперед!» или платоновском «Котловане» [Корниенко, 2013]. Хотя в изображении нового города, строящегося на месте старого, в повести Платонова, на наш взгляд, тема социалистической Москвы заявлена только на уровне строительного сюжета, сам же образ города больше соотносится с Петербургом, о чем нам уже приходилось писать (см.: [Проскурина, 2006]).

В тот же новомосковский проект вписывается и инициатива С. Эйзенштейна создать коллективный сценарий под названием «Москва во времени», в котором образ столицы должен быть оформлен «по 4 стихиям – воде, земле, огню и воздуху, из сочетания коих и слагается гармония и дисгармония вселенной» [Эйзенштейн, 1933, с. 3]. В качестве символов новой Москвы автор «Броненосца “Потемкин”» выдвигает: «Огонь восстаний, пылающие костры Московской революции», «Москва – центр в годы гражданской войны», «Москва – центр победы», взорвавшая «мертвящее кольцо» прошлой России. «И с взрывом полной грудью вдыхаем воздух – четвертый элемент – воздух новой эры, воздух стройки» [Там же].

В первых московских главах «Счастливой Москвы» видна попытка Платонова создать художественный образ социалистической столицы. Во второй главе романа советская Москва представлена «рабочей родиной» всечеловечества, где можно «жить среди товарищей, счастливой, чем в семействе»¹ (14).

¹ Роман цитируется по изданию: [Платонов, 1999] с указанием страниц в круглых скобках после цитаты. Курсив мой. – Е. П. По этому же изданию приводятся и черновые версии его рукописи, встроенные внутрь основного текста.

Универсальная идея «Москвы – Третьего Рима», «града-мира», «странноприимного дома» в представлениях эсперантиста Виктора Божко приобретает классовое звучание – в полном соответствии с советской идеологией: «Божко... писали из Мельбурна, Капштадта, из Гонконга, Шанхая, с небольших островов, притаившихся в водяной пустыне Тихого океана, из Мегариды – поселка у подножия греческого Олимпа, из Египта и многочисленных пунктов Европы. Служащие и рабочие, дальние люди, прижатые к земле неподвижной эксплуатацией, научились эсперанто и победили безмолвие между народами; обесиленные трудом, слишком бедные для путешествий, они общались друг с другом мыслью.

В числе писем было несколько денежных переводов: негр из Конго перевел 1 франк, сириец из Иерусалима 4 амдоллара, поляк Студзинский каждые три месяца переводил по 10 злотых. Они заранее строили себе рабочую родину, чтобы им было где приютиться на старости лет, чтобы дети их могли в конце концов убежать и спастись в холодной стране, нагретой дружбой и трудом» (13). Вместе с тем мотив спасения вносит в образ платоновской Москвы духовные коннотации, встраивая его в традиционный «московский текст» русской литературы, освященный цветаяевскими строками: «Москва – Какой огромный // Странноприимный дом. // Всяк на Руси – бездомный. // Мы все к тебе придем» (1916) [Цветаяева, 1994, с. 273], – и тем самым выделяя из складывающегося трафаретного образа столицы нового мира, лишённого христианских аллюзий. Созвучие с образом Нового Иерусалима слышится в самом ярком московском эпизоде романа: сцене бала «новых людей» – «молодых ученых, инженеров, летчиков, врачей, педагогов, артистов, музыкантов и рабочих новых заводов» (33): «Большой стол был накрыт для пятидесяти человек... Жены конструкторов и молодые женщины-инженеры были одеты в лучший шелк республики... Москва Честнова была в чайном платье... Все мужчины... пришли в костюмах из тонкого матерьяла, простых и драгоценных; одеваться плохо и грязно было бы упреком бедностью к стране, которая питала и одевала присутствующих своим отборным добром, сама возрастая на силе и давлении этой молодости, на ее труде и таланте» (36).

Замысел «Счастливой Москвы» вписывается не только в проект Московского товарищества писателей, но в еще большей степени в нем можно увидеть отклик на инициативу С. Эйзенштейна: сюжетная архитектура романа претендует на космическую всеохватность, соответствующую четырем стихиям сценария «Москва во времени» – с предельным заступанием границ: от небес до подземелья. Один из символов, предложенных Эйзенштейном: огонь – лежит в основе экспозиции романа, в образе «человека с факелом», которого маленькая героиня увидела из окна своего дома в ночь революции; обыгрывание фольклорного образа «живой воды» возникает в экспериментах Самбикина, пытающегося отыскать «животворящую влагу» в мертвом теле; образ воздушной стихии появляется в авиационном фрагменте романа; символика земли vs подземелья реализуется в метростроевской части сюжета. Этот перечень далеко не исчерпывает символику четырех стихий в произведении.

На персонажном уровне романский сюжет звучит откликом на социальный заказ написать «книги о славных питомцах комсомола – строителях социализма» [Корниенко, 2009, с. 586]. Большая часть действующих лиц «Сча-

стливой Москвы» соответствует статусу «новых советских людей». Массовый масштаб человеческого преображения демонстрируется эпизодическими персонажами: инженер Селин, комсомолка Кузьмина, путешественник Головач, композитор Левченко, конструктор Мульдбауэр, электротехник Гунькин, метеоролог авиаслужбы Вечкин, летчик Арканов – появляются в первых главах романа, служа коллективной подсветкой его энтузиастскому сюжету. Главные же герои: Москва, Сарториус, Самбикин, Божко – пополняют ряд платоновских сирот, приобретших новое социальное качество: ведущих специалистов страны – и словно утверждающих основной тезис революции «кто был ничем, тот станет всем». Как отмечает Х. Костов, все они «обладают довольно яркими индивидуальными чертами, что допускает рассмотрение каждого из них в отдельности как *характера*, но ряд свойств героев указывает на то, что они – *типы*, пассивные позиции некоей коллективной личности или идеи, носителем которой они являются. <...> В *Счастливой Москве* такая идея – идея коренного переустройства бытия... рассказана по головам “новых людей”, Сарториуса, Божко и Самбикина, которые в силу “общности” идеи... могут рассматриваться как различные варианты одного единого героя. Москва Честнова же может рассматриваться как аллегорическое воплощение самой утопической идеи» [Костов, 2000, с. 92] (курсив автора. – *Е. П.*). При этом есть заметное отличие в способах изображения героев и героини, во внешности которой в начале романа акцентированно выделены большое здоровое тело; большие, «годные для смелой деятельности» руки; большая грудь, где «ровно, упруго и верно» бьется «громкое сердце»; загорелые щеки, блестящие счастьем глаза. Эти характеристики придают образу Москвы Честновой символическое звучание, приближая его к тому женскому идеалу, который позволяет увидеть в ней не только аллегория советской Москвы, но и «идеальную суть коммунистической утопии» [Там же, с. 123]. Показательно, что собранный из разбросанных по тексту отдельных деталей портрет героини лишен ярких индивидуализирующих черт и соответствует трафаретному образу, характерному для женского живописного портрета и кинематографа 1930-х гг., выполненного в духе соцреализма, где авторы должны были представить миру счастливую «свободную советскую женщину». Вместе с тем эпитет «непонятная» размывает определенность этого трафаретного рисунка, что откладывает отпечаток и на утопическую идею, которую он символизирует. В целом же в первых главах романа изображение героини вызывает впечатление радости, силы, здоровья, объединяя в себе черты, входящие в советский канон красоты¹.

¹ Вместе с тем трудно не вспомнить поэтические строки О. Мандельштама из книги «Камень», опубликованной в 1913 г.: «Дано мне тело – что мне делать с ним, // Таким единым и таким моим? // За радость тихую дышать и жить // Кого, скажите, мне благодарить?» [1995, с. 91], – отражающие близкое платоновской героине удивление и восхищение лирического героя перед жизненной силой юности. Несомненно, Платонов знал поэзию Мандельштама, который к тому же был его земляком. Возможно, в своем раннем стихотворении «Динамо-машина» (1920) в строке «Мы отцы, и мы же дети» [Платонов, 2004, с. 334] он в духе пролеткульта (далее следует строка: «Мы взрываем

На фоне образа Москвы Честновой особенно рельефно выступает некрасивость влюбленных в нее Сарториуса, Самбикина, Божко, Комягина. При этом сведения об их внешности довольно скупы. Так, Сарториус предстает «беспомощным», «ничтожным», «недостаточно красивым» человеком маленького роста с добрым, угрюмым и широким лицом, «похожим на сельскую местность». Самбикин, в отличие от Сарториуса, высок ростом, но черты его внешности негармоничны: у него «длинное, усохшее тело», «громадное лицо», на котором выделяется нос – «велик и чужд». В качестве отличительных характеристик Самбикина отмечается его нечистоплотность и небрежность. О внешности Божко говорится еще меньше: указывается на его тридцатилетний возраст, «исхудалое горло» и «лысеющую голову, наполненную мечтой и терпением» (12). Пожалуй, детальнее всего описывается образ Комягина: «худой и бледный» человек, «с давно исхудавшим лицом, покрытым морщинами тоскливой жизни и скучными следами слабости и терпения» (16).

По замечанию М. Михеева, «в лице каждого платоновского персонажа проступает автопортрет. <...> почти всякий раз герой... просто срисован автором с самого себя» [1999, с. 257]. Особенно верным оно представляется в отношении Сарториуса: Ф. Сучков, современник и друг Платонова, характеризует его теми же словами, что и Платонов своего героя: «Он походил на сельскую местность» [Андрей Платонов..., 1991, с. 35]. Можно согласиться с Х. Костов в том, что внешне невзрачные герои «с явным акцентированием черт незначительности, непривлекательности, физической истощенности» культивируют эстетику некрасивого, «которая является неотъемлемой частью его техники “смыслового портрета”», пренебрегающего внешней стороной явлений и дорожающего внутренним, сокровенным. «Согласно этому принципу, – заключает исследовательница, – смоделированы и “некрасивые”, но “добрые” мужские персонажи *Счастливой Москвы*» [2000, с. 103]. Но здесь есть и еще одна семантическая модальность, связанная с обыкновенным, «низовым» происхождением «новых людей» советской эпохи, также имеющая автобиографический призыв. Приведем строки из известного полемического письма Платонова в Краснодарское книжное издательство по поводу его книги стихов «Голубая глубина»: «Я знаю, что я один из самых ничтожных... но я знаю еще: чем ничтожней существо, тем оно больше радо жизни, потому что менее всех достойно ее. <...> я человеком только хочу быть <...>. Мы растем из земли, из всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и в нас.

Но не бойтесь, мы очистимся; мы ненавидим свое убожество, мы упорно идем из грязи. В этом наш смысл. Из нашего уродства вырастет душа мира.

<...>

Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка. Все было грязно и темно, и становится ясным» [Платонов, 1985, с. 489]. Эти строки «рифмуются» с образом Сарториуса, самого приближенного к Платонову персонажа – как и биографический автор, выходца из глухой российской провинции.

Шесть первых глав «Счастливой Москвы» – своеобразный панегирик «новому человеку», борющемуся с болезнями и смертью, стремящемуся поко-

и творим») перефразирует мандельштамовское «Я и садовник, я же и цветок» [Мандельштам, 1995, с. 91].

речь небо и землю, строящему социалистический «Град всечеловечества». Однако в процессе развертывания сюжет романа приходит в противоречие с первоначальным авторским замыслом. В отличие от универсальной идеи Эйзенштейна, в которой гармония и дисгармония должны в итоге составить общественно-исторический баланс (новая Москва – это «центр исторического разрешения того, что веками в огне и крови не могло разрешиться» [Корниенко, 2013]), в платоновском повествовании о покорении мира сочетание космических стихий слагается в «дисгармонию вселенной». Утопический проект приобретает антиутопическую реализацию. Эта стратегия символически маркирована в финальной части романа статуей Сталина: «улыбающийся скромный Сталин сторожил на площадях и улицах все открытые дороги свежего, неизвестного социалистического мира, – жизнь простиралась в даль, из которой не возвращаются» (95).

Как и прежние произведения Платонова, сюжет его последнего романа формирует модель поединка темного и светлого начал. Симптоматично, что произведение открывается мотивом тьмы: «Темный человек с горящим факелом бежал по улице в скучную ночь поздней осени» (9). Начало нового мира творится во тьме ночью, к которой в черновиках Платонов подбирает такие эпитеты, как «ненастная», «жуткая», «грустная», останавливаясь в итоге на варианте «скучная» (9). Бег человека с факелом на фоне скуки в природе создает эффект дисгармонии между человеком и миром. Так первый поэтический штрих кодирует семантику сюжета в целом, вступающего в противоречия с ведущим оптимистическим мотивом эпохи, закрепленным идиомой «свет революции». Вместе с тем в социально-культурном аспекте образы «темного человека с факелом», «скучной» революционной петербургской ночи 1917-го года противопоставлены московскому настоящему сталинской эпохи 1930-х годов, что отражает конфликт «московского» и «петербургского текстов» в официальной советской культуре, где «Петербург с его “текстом” вытеснялся в культурный маргинал, а вместо него создавался и возносился новый “московский” текст» [Костов, 2000, с. 8] (см. также: [Корниенко, 2013; Clark, 1981, p. 146; 1986, p. 236]). Не случайно в роли петербуржца-факелоносца оказывается самый «ничтожный» из персонажей романа Комягин.

Семантическая двойственность пронизывает весь романский текст, включая и наиболее пафосные его фрагменты. Так, в сцене бала «новых людей» мотивы соборности, радостного всеединства в сочетании с роскошью обстановки отсылают к стихам Откровения: «Спасенные народы будут ходить во свете его, и цари земные принесут в него славу и честь свою... И не войдет в него ничто нечистое, и никто преданный мерзости и лжи» (Откр. 18: 27). Однако не менее роскошен в книге Иоанна Богослова и Вавилон: «И жена облечена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом...» (Откр. 17: 4). Двойной код все больше разрушается к концу романа через смещение фокуса повествования от центра к городской периферии (двор старого дома, в котором живет Комягин, Крестовский рынок, «орс одного незначительного завода», комната Арабовой), скудость жизни в которой опровергает официальный миф сталинской Москвы, вместе с чем развевается и аналогия Москва – Новый Иерусалим, но одновременно усиливается параллель Москва – Вавилон, в евангельском изображении которого доминантным

является мотив его временной роскоши, мнимого величия. Мотив временности, преходящести в сцене бала введен через изображение цветов на банкетном столе, издающих «посмертное благоухание» (36), что накладывает траурно-элегический отпечаток на самый оптимистичный эпизод романа. Его траурная модальность усиливается мотивной связкой праздничного застолья с христианской жертвенной символикой: «Мотив еды и застолья вторят устоявшейся со времен западного Возрождения иконографии “Тайной вечери”, то есть актуализируют фюнеральный код и мотив надвигающейся катастрофы» [Злыднева, 2013, с. 475].

Особенно пронзительно идея неосуществленности утопического замысла реализована в любовной линии романного сюжета. Любовью как «духовной жаждой» по-своему «томим» каждый из героев. Первым из них появляется в сюжете Божко, с его эсперантистской «любовью к дальнему»: всему обездоленному человечеству, в чем в первую очередь реализуется его любовь к стране советов как «рабочей родине», в которой могут найти приют все «служащие и рабочие, дальние люди, прижатые к земле неподвижной эксплуатацией» (13). Одновременно «любовь к дальнему» для Божко означает любовь к *будущему* всеобщему счастью. Не случайно своим корреспондентам он советует копить и пересылать ему денежные переводы, чтобы обеспечить себе приют «на старости лет, чтобы дети их могли *в конце концов* убежать и спастись в холодной стране, нагретой дружбой и трудом» (13). «Любовь к дальнему», как известно, – концептуальное понятие в философии Ницше. Отвергнув «любовь к ближнему» как скрытое проявление эгоизма, любви к себе, немецкий философ взамен ей выдвигает «любовь к дальнему и будущему» – «с тем, – как пишет С. Семенова, – чтобы и в ближнем любить уже то высшее, великолепное существо, которое он назвал “сверхчеловеком”» [1999, с. 118]. Однако мотив конца, контаминируясь в одной романной фразе с мотивом спасения, придает эсхатологический призыв надеждам Божко, выводя образ рабочего рая за пределы земной жизни.

Вторым вариантом любви как «духовной жажды» выведен Платоновым энтузиастский порыв Самбикина и Сарториуса к познанию тайн бытия, поиску души и бессмертия, приобретающий форму страсти: «они... существуют, неотрывно вперившись в свою идею, почти не спят, не едят, изнемогают над загадками бытия, в постоянном возбуждении и лихорадке ищут ключи к тайным законам природы» [Там же, с. 115].

Для Москвы Честновой любовь – ощущение радостного единства с миром: «она ходила по полям, по простой, плохой земле и зорко, осторожно всматривалась всюду, еще только осваиваясь жить в мире и радуясь, что ей все здесь подходит – к ее телу, сердцу и свободе» (11). В этой части романа в образе героини мерцает архетипический ореол вечноженственной «души мира» во множестве его культурных проекций, от античной Афродиты Урании до Софии в соловьевской философии всеединства (подробно см., например: [Семенова, 1995; 1999; Костов, 2000; Друбек-Майер, 1994] и др.). Именно заложеной в ней полной жизни и притягивает Москва Честнова встречающихся на ее пути мужчин, тянущихся к ней как к «живой истине» в надежде найти «в ней что-то утраченное в самом себе» (37).

Можно увидеть, что в начале романа каждый из героев предстает в состоянии неискренности, чистоты своих помыслов и намерений. Однако очень скоро всем им придется столкнуться с миром, каков он «на самом деле» – «мягким», пока его «не трогаешь» (18). И главным испытанием для них оказывается любовь – не в высокой ее духовной ипостаси, а в форме влечения плоти. Предметом любви для всех мужских персонажей оказывается Москва Честнова, образ которой очень скоро начинает двоиться, сдвигаясь от идеальной своей сущности в земную плоскость. На стезе такой любви «сбивается» изначально заданная траектория жизни героев, в том числе и самой Москвы, которая, притягивая к себе мужчин¹, одновременно отказывается от каждого из них, видя в предлагаемом ей жизненном сценарии искажение своего высокого предназначения «...ее руки томились по деятельности, чувство искало гордости и героизма, в уме заранее торжествовала еще таинственная, но высокая судьба» (11), в реальности же жизнь ее «не сбывается», как она хочет, обращаясь вереницей кратковременных физиологических наслаждений, приводящих к пониманию «отчего плохая жизнь у людей друг с другом»: «любовью соединиться нельзя, я столько раз соединялась, все равно – никак, только одно наслаждение какое-то» (49).

Но это же чувство неудовлетворенности испытывают и Божко, Сарториус, Самбикин, каждый по-своему оказывающийся «узником» любви (в черновых записях к роману помета «узник» относится к Сарториусу). Зараженные, словно болезнью, любовью к героине, они пытаются заглушить «в своем сердце страдальческое чувство» (80), с неистовством уходя в решение мировых проблем, как Божко или Самбикин, либо утешаясь кратковременными случайными связями, как Сарториус, в финале решающийся от безысходности на изменение судьбы.

Каждый из героев по-своему достигает понимания невозможности осуществления в собственной жизни высшего смысла любви и, не готовый довольствоваться суррогатом – «одним наслаждением» – отказывается от нее, хотя и не может ни забыть, ни освободиться от чувств к Москве Честновой. Но и поиски идеальной модели бытия также заходят у героев в тупик. Можно сказать, что высший замысел судьбы каждого из них сталкивается с непреодолимостью реальных обстоятельств, что приводит к искажениям в их жизненных траекториях, оказывающихся путем в никуда.

Сюжетные линии мужских персонажей проецируются на судьбу самого Платонова, словно растворенную в них – не случайно в словесных портретах Сарториуса, Самбикина, Божко, а также Комягина (о котором ниже) высвечиваются автопортретные черты. Проблемы, решаемые героями, также входили в круг личных жизненных задач Платонова, инженера и искателя истины (как Сарториус), искателя бессмертия (как Самбикин), радетеля о счастливой судьбе «бедного и родного» народа (как Божко). И, как все они, включая и Москву Честнову, страдающего от невозможности преодолеть человеческую разделенность, власть пола и достичь «смысла любви» в понимании своих любимых

¹ В черновых вариантах романа в Москву влюбляется даже индус Аррау, приехавший к Божко, «чтобы завести себе на советской земле новое счастье и семейство» (16).

философов Н. Федорова и В. Соловьева: «самое лучшее чувство состоит в освоении другого человека, в разделении тягости и счастья второй, незнакомой любви, а любовь в объятиях ничего не давала, кроме детской блаженной радости, и не разрешала задачи влечения людей в тайну взаимного существования» (49).

У любовной линии романа есть глубокий биографический подтекст, который невозможно не учитывать при анализе. В одном из писем жене 1927-го года Платонов признается: «Невольно всюду я запечатлеваю тебя и себя, внося лишь детали» [Архив..., 2009, с. 483]¹. Со временем в процессе творчества эта тенденция лишь усиливается, о чем можно судить по письмам Платонова 1934–1935 гг. из поездки в Туркмению, пронизанных тоской по Марии Александровне, постоянными признаниями в любви. В 1935 г. в письме в Крым, где она отдыхала с сыном, Платонов, наконец, находит то единственное слово, которое определяет его отношение к жене и служит для нас ключом к пониманию его произведений: «Здравствуй Муся, Муза моих рукописей и сердца. Ты действительно моя Муза во плоти. <...> Без тебя мне не дышится... даже не знаю, как дожить до того дня, когда я тебя встречу в Москве. Дорогая Муза, – давай я тебя буду звать всегда этим именем, я нашел для тебя подходящее определение лишь на 14 году супружества. Это именно так...» (521). При этом Мария Александровна оказалась довольно своеобразной Музой Платонова, поскольку их отношения были далеко не идеальными, о чем можно судить по тем же письмам, в которых вместе с любовными признаниями слышатся и горечь, и обида на жену за непонимание и холодность, долгое молчание в ответ на его послания, звучащие как исповедь горящего сердца. Если в ранних письмах начала 1920-х гг. любовь к будущей жене придавала крылья творчеству писателя, формировала в нем ощущение внутреннего всемогущества: «Ради тебя зазвонят звезды и луна будет новым солнцем... ибо я поэт вселенной и буду делать с ней все, что захочу. <...> я бессмертен и перестрою вселенную ради и во имя тебя» (438–439), – то в 1930-х годах чувство той же силы, но звучащее как безответный «одиноким голос человека» становится глубинным источником надрывной печально-трагической интонации его прозы. Вероятнее всего, если бы их отношения были гармоничными, и его взгляд на жизнь был бы иным, не столь драматичным, при всем его литературном одиночестве. Не случайно домашним именем жены: Муся – Платонов назовет героиню своего романа во второй его части, движущейся к сюжетному тупику. «Оттого и моя литературная муза печальная, – пишет Платонов Марии Александровне в Крым, – что ее живое воплощение – ты – трудно мне достаться» (522).

Свое любовное чувство к жене Платонов ощущает как болезнь. Мотив болезни постоянно варьируется в его письмах: «Я не могу поручиться, сумею ли я тебя дождаться, не заболев» (521); «она [любовь] причиняет сердцу такую жестокую боль, что ни работа, ни сон меня не берет. <...> Эта постоянная галлюцинация замучила меня, нервы расшатались вдребезги, я, вероятно, безболезненно не дождусь тебя» (521); «сердце мое совсем сдало. Я чувствую такое обмирание его, потерю ощущения его, что несколько раз в такие припадки

¹ Далее цитаты из писем приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив мой. – Е. П.

плакал, – не оттого плакал, что испугался смерти, а оттого, что не увижу тебя больше. Утром я просыпаюсь от пота и чувствую, что все цветы во мне съела корова – болезнь» (525) и др.

Единственный для писателя способ облегчить собственную нестерпимую боль – передать ее своим литературным героям, в чем также прочитывается опосредованная попытка выразить то, что так трудно выговорить прямо: «трудно сказать громко всем: “Товарищи, я сильно болен оттого, что слишком сильно люблю свою жену и ее нет со мной. И эта болезнь труднее, мучительней чумы!”» (522). Об интенсивности этой боли может свидетельствовать в «Счастливой Москве» то, что Платонов наделяет любовью-болезнью к героине не одного, а нескольких героев, словно одному не под силу вынести ее напор. Как и сам биографический автор, его персонажи оказываются под властью чувства, парализующего их действия: «на рассвете, заготовив почту человечеству, Божко заплакал; ему жалко стало, что сердце Москвы может летать в воздушной природе, но любить его не может. Он уснул и спал без памяти до вечера, забыв про службу» (16); «Сарториус взял Честнову за руку; природа – все, что потоком мысли шло в уме, что гнало сердце вперед и открывалось перед взором, всегда незнакомо и первоначально – заросшей травой, единственными днями жизни, обширным небом, близкими лицами людей, – теперь эта природа сомкнулась для Сарториуса в одно тело и кончилась на границе ее платья, на конце ее босых ног» (45); «Самбикин стучал себя по голове, чтобы опомниться от любви, анализировал свое состояние физиологически и психически, смеялся, усиленно морща лицо, но ничего не мог достигнуть. Суета и напряжение работы оставили его, он ходил, как бездельник, по дальним улицам в одиночестве, занятый скучной неподвижной мыслью о любви. Иногда он прислонялся головой к дереву на ночном бульваре, чувствуя нестерпимое горе; редкие слезы опускались по его лицу...» (76-77). В отдельных случаях в рукописи романа Платонов остается в нерешительности, кому: Сарториусу или Самбикину – отдать первенство любви к героине. Эти варианты сохранены в текстологической версии «Счастливой Москвы»: «Сарториус / Самбикин¹... хотел бы сейчас остаться в самом низу земли, поместиться хотя бы в пустой могиле и неразлучно с Москвой Честновой прожить жизнь до смерти» (42). Контаминация любви и смерти прошивает и любовные письма Платонова, о чем будет подробнее сказано ниже.

Герои романа мучимы любовью, которая носит далеко не платонический характер, что как раз и было для самого писателя неразрешимой личной задачей. Проблема пола – проклятый вопрос всей жизни Платонова, становящийся камнем преткновения в выработке им концепции цельной природы нового человечества и нашедший отражение в творчестве, начиная с самого раннего его этапа. Еще в рассказе «Жажда нищего» (1921) появляется мотив женской вины: женщины выведены в нем в качестве древних «пережитков», влиявших «на самих инженеров» и обессиливавших «их мысль чувством» [Платонов,

¹ Простым курсивом отмечен первый вариант, полужирным – второй. Однако ни тот, ни другой не стал для Платонова окончательным. В издании 2009 г. публикаторы выбирают первый вариант, опираясь на контекст, из которого следует, что рефлексия отдана герою-инженеру, а не медику.

2004, с. 170]. Та же идея ведет и сюжет «Счастливой Москвы», вызывая мучительное недовольство героев самими собой.

В эту модель, впрочем, не вписывается один из главных персонажей, с которым Москва добровольно временно связывает свою судьбу: вневойсковик Комягин. Для него удовлетворение страсти оказывается единственным способом хотя бы на время забыть о собственной ничтожности, ненужности и неприспособленности к новому образу жизни: «Все время приходится надуться: то думать, то говорить, то куда-то идти, что-то действовать... Но мне ничего неохота, я все забываю, что живу, а вспомню – начинается жутко...» (62). В реплике героя слышны отзвуки «бывших» людей из «Котлована», которые также потерялись среди новой жизни и существуют в предчувствии и ожидании скорого своего конца. Не случайно в свое неприятное жилище Комягин приглашает таких же, как и он, потерявших себя и безвидных женщин, объясняя свой выбор жалостью к ним, в том числе к своей бывшей жене, которая теперь стала ему «как брат»: «она теперь худеет и дурнеет, – любовь наша уже превратилась во что-то лучшее – в нашу общую бедность, в наше родство и грусть в объятиях...» (63). Москва Честнова также входит в жизнь Комягина в то время, когда становится одноногим инвалидом, из «счастливой Москвы» превращается в «психичку» Мусю. Симптоматично, что этим именем, дорогим для Платонова, из всех влюбленных героев называет ее только Комягин, что заставляет внимательнее взглянуть в его образ, интерпретируемый литературоведами по большей части как отрицательный (см., например: [Семенова, 1995; Костов, 2000] и др.).

Однако внутренняя опустошенность героя в творчестве Платонова никогда не расценивалась самим автором как абсолютно негативное качество, даже если сам герой признается в своей ничтожности. Это не столько вина, сколько беда его. В качестве примера можно вспомнить большую часть персонажей «Котлована», ощущающих свою неписанность в новую жизнь и готовых храниться в «общепролетарском доме» отработанным инвентарем. Именно такой опустошенностью заражен Комягин, отчаявшийся «разрешить загадку» жизни и оставивший «поэтому свое желание мыслить» (60). Хотя и в этом своем состоянии он временами надеялся начать новую жизнь, которая представлялась ему реализацией своих недоосуществленных проектов: дорисовать незавершенные картины, закончить стихи, обдумать «полностью свое мировоззрение» (61), оформить документы и поступить на «твердую работу», стать ударником, полюбить женщину-подругу и жениться. Большая часть из этого списка входила в круг задач самого Платонова, всеми силами старавшегося быть нужным своей стране, мировоззренчески вписаться в ее идеологию, получить постоянную работу с твердым заработком, опубликовать свои произведения, отвергаемые издательствами. Автор сближает Комягина с собой и через его бывшую профессию, делая его творческой личностью: оказывается, в прошлом он был художником: «До сих пор на стенах его комнаты висели *незаконченные картины* масляной краской, изображающие Рим, *пейзажи, различные избушки и рожь над оврагами*. Это начинал когда-то рисовать Комягин, но ни одной картины не управился дорисовать, хотя прошло времени, как он их начал, лет десять или больше; поэтому *избушки остались разоренными – без крыши, рожь не доросла до колоса, Рим походил на губернию*. Где-то под кроватью, в изжи-

тых вещах, валялась тетрадка с начатыми в молодости стихами и целый дневник, также не завершённый ничем, остановленный на полуслове, точно кто-то ударил Комягина и он уронил перо навсегда» (60–61). Комягинские недописанные пейзажи могли бы служить иллюстрацией ко многим произведениям Платонова, его собственным «бедным селениям», с их недородом, голодом и нищетой, например, в начале романа «Чевенгур», опубликованном в конце 1920-х гг. как повесть «Происхождение мастера»: «На сельских улицах пахло гарью – это лежала зола на дороге, которую не разгребали куры, потому что их поели. Хаты стояли, полные бездетной тишины; одичалые, переросшие свою норму лопухи ожидали хозяев у ворот, на дорожках и на всех обжитых протоптанных местах, где раньше никакая трава не держалась, и покачивались, как будущие деревья. Плетни от безлюдья тоже зацвели... Дворовые колодцы давно осохли... на полях хлеб давно умер, а на соломенных крышах изб зеленела рожь, овес, просо и шумела лебеда: они принялись из зерен в соломенных покрытиях...» [Платонов, 1984, с. 405]. Рим, похожий на картину Комягина на губернию, – это русский мир, центром которого служит Москва, пытающаяся стать Третьим Римом, однако уже за пределами центральной своей части сохраняющая безвидность и провинциальность. Изображенный на картине пейзаж становится развернутым экфрасисом современного писателю русского града-мира.

Недописанные стихи и брошенный дневник, «остановленный на полуслове, точно кто-то ударил Комягина и он уронил перо навсегда», – также часть литературной биографии Платонова. Исследователи творчества писателя пока безрезультатно ищут часть архива, содержащего его незавершенные рукописи, среди которых надеются отыскать и дневники. Еще более прозрачный намек на автобиографичность образа героя Платонов оставляет, приписывая ему авторство собственных стихов:

Тою ночью, тою ночью чутко спали пашни, села,
Звали молча к ним дороги, уходили на звезду.
И дышала степь в истоме сердцем тихим, телом голым,
Как в испуге на дрожащем, уплывающем мосту (61).

Это первое четверостишие платоновского восьмистишия, написанного в 1920–1921 гг., вторая часть которого такова:

Завтра утром не расскажешь, как летела там звезда,
Где упала и погасла на болотной пустоте.
Ранним часом с земли хлынет вся небесная вода
И замрет на бледносиней уходящей высоте [Платонов, 2004, с. 301].

Даже без публикации всего текста, осуществленной в первом томе научного издания сочинений Платонова, сложно не заметить в приписываемом Комягину отрывке густоты мотивных переключек с платоновской прозой, особенно раннего периода. А первые две строки из последнего четверостишия могут служить эпиграфом ко всему творчеству писателя, в первую очередь

к «Счастливой Москве» с ее мотивом неудавшегося полета: героини – в небо, страны – в коммунизм.

Пожалуй, самой яркой эмблемой отчаяния Комягина в его восприятии русского мира служит незавершенная им картина, на которой «представлен мужик или купец, не бедный, но нечистый и босой. Он стоял на деревянном, худом крыльце и мочился с высоты вниз. Рубаху его поддувал ветер, в обжитой мелкой бородке находились сор и солома, он глядел куда-то равнодушно в нелюдимый свет, где бледное солнце не то вставало, не то садилось. Позади мужика стоял большой дом безродного вида, в котором хранились, наверно, банки с вареньем, пироги и была деревянная кровать, приспособленная почти для вечного сна. Пожилая баба сидела в застекленной надворной постройке... и с выражением дуры глядела в порожнее место на дворе. Мужик только что очнулся ото сна, а теперь вышел опроститься и проверить, не случилось ли чего особенного, – но все оставалось постоянным, дул ветер с немилых, ободранных полей, и человек сейчас снова отправился на покой – спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь без памяти» (62). Процессуальность, динамизм платоновского экфрасиса – словесного описания живописного полотна – соотносится с типом житийной иконописи, на которой в центре изображается главный образ, а по бокам в отдельных «клеймах» – элементы житийного сюжета. У картины Комягина нет реального прототипа. Однако в ней, как и в ранее приведенном описании другого его полотна, отчетливо видны черты искусства примитива, разновидностью которого является народная икона, ставшая одним из образцов для русского живописного авангарда. Таким образом, можно заключить, что Комягин в прошлом принадлежал к этому модному направлению, попавшему под запрет к концу 1920-х гг., что служит объяснением незавершенности картины, ее хранения в недоступном для посетителей месте: под кроватью (отметим, что чаще всего именно под кроватью православные люди хранили иконы в советскую эпоху). Принадлежность к авангарду, как и к искусству примитива – еще один намек на близость героя и автора, в поэтике которого присутствуют черты как того, так и другого направлений (см., например: [Малыгина, 2005]).

Главный образ на картине Комягина – стоящий на крыльце и мочащийся вниз не то мужик, не то купец, равнодушно смотрящий на мир. На заднем плане – «большой дом безродного вида» с большой деревянной кроватью и портретным образом жены, пожилой бабы с лицом дуры, видимым из-за стекла надворной постройки. Фраза «мужик только что очнулся ото сна, а теперь вышел опроститься и проверить, не случилось ли чего особенного», – это сопутствующая основному изображению деталь сюжета, которая может быть передана отдельным «клеймом», где озадаченность мужика должна передаваться пластикой портретного рисунка. Постоянство унылого мира – следующий сюжетный мотив, отраженный в пейзажном изображении обдуваемых ветром «немилых, ободранных полей» (ср. с сюжетом предыдущей картины Комягина). Следующий элемент сюжета, переданный в еще одном «клейме», – возвращающийся в дом мужик. Можно предположить, что недовренность картины, помимо исторической мотивации, связана с трудностью изображения намерения мужика «спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь без памяти», которое должно быть передано в последнем «клейме». Парадок-

сальность динамизма живописного полотна в том, что он передает не движение, а застой жизни. Картина Комягина – символ «сонного прозябания» русского мира, его традиционного жизненного уклада – мотив, открывающий платоновский метасюжет, в котором автору не удается воплотить стадию преобразования (подробно см.: [Мальгина, 1995]). Мотивы жизненного застоя и вечного сна без памяти придают картине Комягина антижизненный статус. Вместе с тем в ее внутреннем сюжетном слое мерцает мысль о том, что проснувшийся ото сна русский мужик не преобразует, а лишь загаживает мир, что и становится для героя-творца причиной разочарования в какой-либо творческой деятельности. Об этом свидетельствует и его социальное положение «вневойсковика», каким он входит в романский сюжет, приобретающее символический характер: человека, оказавшегося «вне войска» борцов за новый мир.

Подтекстный мотив тщетности человеческого демиургизма отражает и нарастающий со временем пессимизм у самого Платонова. В этом плане на него также падает тень «вневойсковика», хотя и в иной интерпретации: при всем желании быть полезным своим творчеством новому строю, он вытесняется на обочину литературной жизни по причине нестыковки и мировоззрения, и типа письма, и творческой стратегии своих произведений с соцреалистическим канонам. «Как бы я тоже хотел уехать из этой пустой квартиры, – пишет Платонов жене в Крым, – но кому я нужен. <...> Какая-то ненависть у всех ко мне» (524).

Есть еще один аспект, отражающий особую близость биографического автора с Комягиным, но вместе с тем и Сарториусом. В своих письмах Марии Александровне Платонов не раз признается, что боится ее не дождаться: «Дорогая моя. <...> Я пропадаю без тебя, но ты приедешь нескоро. Когда совпадают припадки недомогания и тоски, то я борюсь с собой, чтобы не кончить все это разом» (525); «Если так пойдет... я жить не буду. Это решено. Это мне соответствует. Ты говорила мне когда-то, что счастью твоему мешать не надо, если я его дать не могу. Так вот, я попробую. Если не выйдет, я исчезну» (525). В финале опубликованной части романа, который, как известно, остался незавершенным, Сарториус встречает уже оставленного Москвой Комягина на Крестовском рынке, куда тот приходит в поисках гроба. В его желании умереть и «пройти по всему маршруту» покойника в надежде узнать, «в чем завершается в итоге баланс жизни» (93), слышатся отзвуки «философской смерти», словно оправдывающей его намерение самоубийства (ср. с самоубийством отца Саши Дванова в «Происхождении мастера» и «Чевенгуре», который уходит на дно озера Мугево, чтобы посмотреть, что такое смерть и тот свет). Сарториус же, поняв, что не может составить счастье Москвы Честновой, оказывается на том же рынке, решившись на исчезновение из привычного мира: «Сейчас скроюсь и пропаду среди всех!» – неопределенно и легко думал он о своем намерении» (92). Таким образом, два наиболее близких Платонову романских героя исполняют его внутреннюю тягу к смерти / исчезновению, возможно, сохранив тем самым жизнь своему творцу.

Можно заключить, что драматизм творческого поведения Платонова определяется несовпадением его реальной жизни с замыслом о собственной судьбе. Из этого несовпадения рождается и неповторимость повествователь-

ной интонации, и весь уникальный художественный мир писателя, в том числе мир его последнего романа.

Литература

Андрей Платонов: судьба, изломанная росчерком «самодержца» (Из неопубликованных воспоминаний друзей и коллег) // Советский музей. 1991. № 1. С. 38–46.

Архив А. П. Платонова: Науч. изд. М., 2009. Кн. 1.

Динамов С. Москва – боевая тема творческой перестройки // Литературная газета. 1933. № 32.

Друбек-Майер Н. Россия – «пустота в кишках» мира. «Счастливая Москва» (1932–1936 гг.) А. Платонова как аллегория // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 251–267.

Злыднева Н. Мандельштам и Платонов: два экфрасиса (к проблеме референции) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М., 2013. С. 469–483.

Корниенко Н. В. Комментарии // Платонов А. Счастливая Москва. Очерки и рассказы 1930-х годов. М., 2009. С. 585–590.

Корниенко Н. В. Имя Москвы и Петербурга в русской литературе 1910–1930-х гг. (Часть 2) // Культурологический журнал. 2013. № 3 (13). URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/224.html&j_id=16

Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе *Счастливая Москва*. Helsinki, 2000.

Литературная газета. 1933. № 32.

Малыгина Н. М. Модель сюжета в прозе А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2: По материалам II Междунар. науч. конф., посвящ. 95-летию творчества А. П. Платонова. С. 274–286.

Малыгина Н. М. Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М., 2005.

Мандельштам О. Полн. собр. стихотворений. СПб., 1995.

Михеев М. Ю. Портрет человека у Андрея Платонова // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. М., 1999. С. 356–366.

Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1984. Т. 1.

Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1985. Т. 3.

Платонов А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1999. Вып. 3: По материалам III Междунар. науч. конф., посвящ. творчеству А. П. Платонова. С. 9–105.

Платонов А. Соч.: Науч. изд. М., 2004. Т. 1, кн. 1.

Проскурина Е. Н. След «Медного всадника» в «Котловане» // Критика и семиотика. 2006. № 10. С. 142–166.

Семенова С. Философские мотивы романа «Счастливая Москва» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2: По материалам II Междунар. науч. конф., посвящ. 95-летию творчества А. П. Платонова. С. 54–90.

Семенова С. «Влечение людей в тайну взаимного существования...» (Формы любви в романе) // «Страна философов» Андрея Платонова: Пробле-

мы творчества. М., 1999. Вып. 3: По материалам III Междунар. науч. конф., посвящ. творчеству А. П. Платонова. С. 108–123.

Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 1: Стихотворения.

Эйзенштейн С. Москва во времени // Литературная газета. 1933. № 32.

Clark K. The Soviet Novel History as Ritual. Chicago; London, 1981.

Clark K. Political History and Literary Chronotope: Some Soviet Case Studies. Literature and History. Theoretical Problems and Russian Case Studies / Ed. By G. S. Morson. Stanford, 1986.

Article metadata

Title: Literary, historical and autobiographical background of “Happy Moscow” by A. Platonov.

Author: E.N. Proskurina.

Author's e-mail: proskurina_elena@mail.ru.

Author affiliation: Institute of Philology, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences.

Abstract: The article analyzes literary, historical and autobiographical contexts of the novel “Happy Moscow” by A. Platonov. One of those contexts was a project of creating an image of new Socialist Moscow actively developed in early 1930s. The existing researches of Platonov’s work do not deplete the topic since they ignore the issue of the author’s creative behavior. The article examines the inner factors which influenced on the initial Platonov’s intention to incorporate in the literary social order for an epic eulogy on the Soviet capital and new man. The leading reason for Platonov’s non-fulfillment of his creative initiative was his relations with his wife Maria Aleksandrovna. The analysis involves Platonov’s letters.

Key terms: Platonov’s work, novel “Happy Moscow”, literary Moscow, social order in literature, literature and history, author and characters, creative behavior.

Reference literature (in transliteration):

Andrey Platonov: sud’ba, islomannaya rostscherkom samoderjza (Iz neopublikovannykh vospominaniy drusey i kolleg) // Sovetskiy musey, 1991. № 1. P. 38–46.

Archiv A. P. Platonova. Kn. 1. Nautsch. isd. M., 2009.

Dinamov S. Moskva – boyevaya tema tvortscheskoy perestroyki // Literaturnaya gaset, 1933. № 32.

Drubek-Mayer N. Rossiya – “pustota v kishkach mira. “Stschastlivaya Moskva” (1932-1936) A. Platonova kak allegoriya // Novoye literaturnoye obosreniye, 1994. № 9. P. 251–267.

Zlydneva N. Mandelshtam i Platonov: dva ecfrahis (k probleme referencii) // “Nevyrasimo vyrasimoye: ecfrahis i problem representacii visualnogo v hudojestvennom tekste. M., 2013. P. 469-483.

Kornienko N. V. Kommentarii // Platonov A. “Stschastlivaya Moskva”. Otscherki i rasskasy 1930-ch godov. M., 2009. P. 585–590.

Kornienko N. V. Imya Moskvyy i Peterburga v russkoy literature 1910-1930-ch gg. (Tschast’ 2) // Kul’turologitscheskiy jurnal. 2013. № 3 (13). URL: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/224.html&j_id=16

- Kostov X. Mifopoetika Andrey a Platonova v romane "Stschastlivaya Moskva". Helsinki, 2000.
- Literaturnaya gaset a, 1933. № 32.
- Malygina N. M. Model' sujeta v prose A. Platonova // "Strana filosofov" Andrey a Platonova: Problemy tvortschestva. Vyp. 2. M., 1995. P. 274–286.
- Malygina N. M. Andrey Platonov: Poetika "vosvrascheniya". M., 2005.
- Mandel'shtam O. Poln. sobr. stichotvoreniy. SPb., 1995.
- Micheev M. Yu. Portret tscheloveka u Andrey a Platonova // Logitscheskiy analisis yasyka. Obras tscheloveka v kul'ture i yasyke. M., 1999. P. 356–366.
- Platonov A. Sobr. sotsch.: V 3 t. T. 1. M., 1984.
- Platonov A. Sobr. sotsch.: V 3 t. T. 3. M., 1985.
- Platonov A. "Stschastlivaya Moskva" // "Strana filosofov" Andrey a Platonova: Problemy tvortschestva. Vyp. 3. M., 1999. P. 9–105.
- Platonov A. Sotsch. Nautsch. isd. T. 1. Kn. 1. M., 2004.
- Proskurina E. N. Sled "Mednogo vsadnika" v "Kotlovane" // Kritika i semiotika. 2006. № 10. P. 142–166.
- Semenova S. Filosofskiye motivy romana "Stschastlivaya Moskva" // "Strana filosofov" Andrey a Platonova: Problemy tvortschestva. Vyp. 2. M., 1995. P. 54–90.
- Semenova S. "Vletscheniye ludei v tainu vsaimnogo suschestvovaniya..." (Formy lubvi v romane) // "Strana filosofov" Andrey a Platonova: Problemy tvortschestva. Vyp. 3. M., 1999. P. 108–123.
- Zvetayeva M. Sobr. sotsch.: V 7 t. T. 1. M., 1994.
- Eisenschtein S. Moskva vo vremeni // Literaturnaya gaset a. 1933. № 32.
- Clark K. The Soviet Novel History as Ritual. Chicago and London, 1981.
- Clark K. Political History and Literary Chronotope: Some Soviet Case Studies. Literature and History. Teoretical Problems and Russian Case Studies. Ed. By G.S. Morson. Stanford, 1986.