

Литературоведение

Евгений Яблоков (Россия)

«ИМЯ РОЗЫ» В ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА

Структура языка Платонова обусловлена внутренней коллизией «номинации» (характерны нередко употребляемые определения его стиля – «странный», «неправильный», «косноязычный» и т. п.); разумеется, это относится и к собственно именам. Многочисленные ономастические «курьезы» – один из аспектов общефилософской, гносеологической проблематики произведений писателя.

В платоновском художественном мире существует большая группа имен принципиально иной внутренней структуры – это «имена-лейтмотивы», проходящие через несколько произведений и везде сопряженные с устойчивыми мифopoэтическими коннотациями. Мы обратимся к одному из таких имен – Роза; при этом необходима одна существенная оговорка: если рассматривать творчество Платонова в целостном виде (как «сверхтекст»), то роза здесь – это в одно и то же время «имя» и не «имя», антропоним и не антропоним, поскольку в равной мере принадлежит как женщине, так и цветку (образ «женщины-цветка», в свою очередь, вписывается в актуальную для Платонова парадигму «человек-растение»).

Мотив розы возникает уже в творчестве писателя первой половины 1920-х годов – в таких произведениях как «Родональщики нации», или Беспокойные происшествия», «Эфирный тракт», «Масло розы». Герой «Родональщиков нации» Иван Копчиков говорит о розовом масле как о «лекарстве от смерти» и намерен привезти из Америки (т. е. как бы с «этого» света) секрет его изготовления: «наша земля сотворена для розы! На нашем черноземе только розе и расти! Ты погляди, Фома, благоухание какое будет – все болезни пропадут!..»¹. Стоит отметить, что в более раннем «Рассказе о многих интересных вещах» в качестве подобного «лекарства» выступало электричество, полученное от солнца; таким образом, изначально намечается сближение розы с мотивом «космического» света. Однако в «Родональщиках нации» слово «роза» еще не осознается как антропоним и не связывается с женским персонажем (есть лишь некоторые намеки на такую связь). Полного развития мотив достигает в романе «Чевенгур» [текст романа «Чевенгур» цит. по изд.: Платонов А. Чевенгур. М., 1988; рассказы Платонова в основном цит. по: Платонов А. Собр. соч. В 3 т. М., 1985. Т.3. В скобках указывается страница соответствующего издания. Курсив в цитатах везде наш], где одной из главных (хотя и «внесценических») героинь становится Роза Люксембург – умершая и бессмертная в одно и то же время. Отголоски мотива розы присутствуют и в повести начала 1930-х годов «Джан» (Гюльчатай – «горный цветок» или «горная роза» – мать главного героя, Назара Чагатаева). Среди произведений 1940-х годов обращает на себя внимание прежде всего рассказ «Девушка Роза».

Известно (особенно широко – после выхода романа У. Эко), что «имя розы» – одно из самых богатых ассоциаций в мировой культуре. Усвоение этих ассоциаций Платоновым шло, как можно предполагать, несколькими путями: через церковно-религиозную

традицию, через «низовую» народную духовную культуру (например, сектантские тексты), через художественную литературу.

В истории европейской культуры образ розы имеет достаточно яркий и устойчивый смысловой «кореол»; роза – символ завершенности, полноты и совершенства². В античной традиции роза «являлась вестницей весны, поры желаний и любви; символ весны стал символом любви, эмблемой Афродиты и Харит. <...> И в то же время роза – символ смерти <...> розы стали принадлежностью похорон, их возлагали на изображения ларов – предков, домовых, и у Гекаты был венок из роз»³. Символика, сформировавшаяся в античной культуре, была усвоена и дополнена христианством. «В средние века, со временем св. Амвросия, роза стала символом крови Христовой, самого Христа, Христа страдающего. <...> Символика розы распространилась и на Богородицу. Это – жезл от корня Иессея, и цвет (Христос) выйдет из корня – так понимали пророчество Исаии; с другой стороны, жезл Аарона (Числ. 17) стал символом Пресвятой Девы <...> У св. Бернарда роза – уже символ Богородицы⁴, и этот символ остался в христианской поэзии и искусстве: rosa mystica западного иносказания. В применении к жезлу Иессея Богородица – розовый куст, роза – Христос»⁵. «В искусстве самый ранний тип Девы Марии Четок можно встретить в конце XV века. Богоматерь изображена в обрамлении мандорлы, образованной из роз; в ней каждый одиннадцатый цветок больше, чем остальные, как это у бусин четок»⁶. В православно-народной традиции тоже устойчив образ «Богородицы-розы»; ср. украинское поверье, согласно которому Богородица и зачата от розы⁷.

Уже в ранней редакции «Чевенгуря» (повесть «Строители страны») значительное место занимали реминисценции из Данте⁸. Вспомним, что образ Богородицы-розы возникает в заключительных песнях третьей части «Божественной Комедии»⁹ – а в finale в виде раскрытой розы предстает рай: огромный амфитеатр, на ступенях которого восседают души, достигшие блаженства, в том числе Мария, библейские персонажи; ср. слова героя-рассказчика:

Так белой розой, чей венец раскрылся,
Являлась мне святая рать высот¹⁰.

В аспекте перекличек платоновского романа с произведениями немецких романтиков можно упомянуть цикл К. Брентано «Романсы о розах»; здесь три сестры (Розароза, Розабланка и Розадора) символизируют три розы: алую – небесную, белую – земную, золотую – розу искусства, объединяющую небесное и земное; они образуют «венок» – при этом слово Rozenkranz (Rosarium) имеет двойное значение: венок из роз и католические четки¹¹. В повести Э. Т. А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» главной виновницей происходящих событий является фея Розабельверде, выступающая под именем фрейлен Розенгрюншён (Розенщён): «весьма явственно обнаруживалось родство фрейлен Розеншён с цветами, имя коих она носила»¹². Мотив розы имеет важнейшее значение и в повести Гофмана «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья». Один из ее героев, живописец Рейнхольд, поражен образом Мадонны работы А. Дюрера; однако вскоре он встречает Розу, дочь мастера Мартина, и эта встреча производит на него сильнейшее впечатление; он говорит: «мне показалось, будто та Мадонна, которая таким чудесным светом озарила мое сердце, живая ступает по земле»¹³. Сначала Рейнхольд хочет жениться на девушке; однако, написав ее портрет, понимает, «что стремление обладать Розой было самообманом, плодом разгоряченного ума. Ведь как только я окончил ее портрет, я обрел душевное спокойствие, и мне странным образом нередко чудится, будто сама Роза – это теперь ее портрет, а портрет – живая Роза <...> Да и как

может этот ангел, которого я ношу в сердце, стать моей женой? Нет, вечно юная, полная прелести и красоты, должна она сиять на картинах, которые создаст мое вдохновение»¹⁴.

Смысловая двойственность концепта розы, соединяющего язычески – «телесную» и христиански – «возвышенную» семантику, послужила основой для гривуазных аллегорий. В истории русской литературы один из ярчайших примеров подобного рода дает творчество Пушкина – например, стихотворения «Монах» и «Роза», поэмы «Тень Баркова» и «Гавриилиада»¹⁵. В «Гавриилиаде», где главной героиней является Мария, автор переосмысливает «богородичную» символику розы и придает этому слову куртуазно-эротический смысл (употребляя также перифрастические формулы «тайный цвет», «цветок любви»); ср.:

В ее окно влетает голубь милый,
Над нею он порхает и кружит,
И пробует веселые напевы,
И вдруг летит в колени милой девы.
Над розою садится и дрожит,
Клюет ее, копытается, вертится,
И носиком и ножками трудится¹⁶.

Однако у Пушкина же, в стихотворении «Жил на свете рыцарь бедный...», встречаем и один из популярнейших в русской культуре «высоких» вариантов образа; мотивы данного стихотворения (в сочетании с романом Сервантеса) явно откликаются в романе «Чевенгур»: ср. «рыцаря Розы» Степана Копенкина.

Мотив розы в культуре русского символизма был прямо обусловлен романтической традицией. «Несбыточная голубая роза стала эмблемой одного из направлений русской символистской живописи, оно повторяет в новом, высшем качестве знаменитый голубой цветок поэзии, введенный в мировую литературу Новалисом на заре романтизма, и даст впоследствии А. В. Луначарскому повод назвать Блока “Новалисом заката русской поместичьей интелигенции”»¹⁷; один из наиболее характерных примеров – драма Блока «Роза и Крест». Позже, в «Стихах о предметах первой необходимости» (1919 г.) поэт использует образ розы в пародийных целях, с горькой ironией говоря о несовместимости высокой мистики с реальностью «военного коммунизма»:

Вялой прозой стала роза,
Соловиний сад поблек, <...>
Где же дальше Совнархоза
Голубой искать цветок?¹⁸

Развитие романтического образа видим и в стихотворении К. Бальмонта 1903 г. «Голубая роза»; применительно к роману «Чевенгур», с его «зеркальным» уподоблением водной глади и небесного пространства¹⁹, важно подчеркнуть, что Бальмонт именует так озеро, создавая метафору, в которой «взаимоотражаются» вода и небо:

Для кого расцвела ты, красавица вод?
Этой розы никто никогда не сорвет.
В водяной лепесток – лишь глядится живой,
Этой розе дивясь мировой.

Горы встали кругом, в снеге рады цветам,
Юной Девой одна называется там.
С этой Девой далекой ты слита Судьбой,
Роза-влага; цветок голубой²⁰.

Совмещены три значения – «реальная форма озера, символ новалисовского «голубого цветка», <...> символ розы <...>. «Голубая роза» Бальмонта – это центр мира, центр мироздания²¹. Вероятно, для поэта, придававшего весьма большое значение звукописи, было существенно и анаграмматически-«зеркальное» сходство слов «роза» – «озеро».

Яркое воплощение обрел мотив розы в творчестве Вяч. Иванова; прежде всего – в книге «Rosarium», вошедшей во вторую часть его сборника «Cog ardens». «У Вяч. Иванова роза связывает бесконечное число символов. Какой бы момент судьбы мы ни взяли, какой бы символ мы ни взяли, они сопровождаются у него розами. Движение розы соединяет все и проникает во все. <...> Символ розы у Вяч. Иванова расширен даже больше, чем у Данте <...> все символы – колыбель, брачный чертог, смерть – переплетают и соединяют розы. Роза всюду: она как бы в миниатюре сжимает весь мир»²². Не исключено, что в платоновских текстах присутствуют прямые реминисценции из произведений Вяч. Иванова; так, например, мотив повести «Эфирный тракт»: «Эфир уже сочетался с розой в сознании Кирпичникова, и, экономя образ, он иногда воображал себе розу, опущенную в синий дух эфира»²³, – возможно, представляет собой параллель одного из эпизодов поэмы «Феофил и Мария».

Можно сказать, что в произведениях Платонова актуализируется вся совокупность традиционных смыслов образа розы. При этом для платоновского стиля свойственны смелые «реализации» метафорических значений, которые не только придают «снижающий» характер сакрально-мистической образности, но и переводят ее в пародийно-сюрреалистический план. С середины 1920-х годов в платоновском творчестве совершается переакцентирование образа, так сказать, от «вегетоморфной» доминанты – к «гиноморфной». Роза Люксембург в романе «Чевенгур» хотя и названа «срубленной Розой» (142), однако предстает всё же в «человеческом», женском, а не в «растительном» облике: «Выстраивается сложное соответствие: Роза Люксембург – Богородица – Прекрасная дама – Революция»²⁴. Учтем, что и в официальной советской публицистике 1920-х годов мотив «мистической Розы» обрел дополнительную аллюзивную соотнесенность в связи с «сакрализацией» Розы Люксембург как «коммунистической мученицы» и был трансформирован в образ «Красной Розы» (одно из распространенных тогда именований реальной Р. Люксембург); процесс «канонизации» был доведен до логического конца несмотря на то, что отношение немецкой коммунистки к практике российских большевиков после 1917 г. было отнюдь не благожелательным²⁵.

Для Платонова актуальны не только имя, но и фамилия героини (Люксембург – «светлый, сверкающий город»²⁶), которая коррелирует с центральным образом романа, оплотом коммунизма и «городом солнца» Чевенгуром. Естественно, что для Копенкина – «крыцаря Розы», ведущего революционную войну «за веру», – могила Розы Люксембург подобна Гробу Господню: «он не понимал и не имел душевных сомнений, считая их изменой революции: Роза Люксембург заранее и за всех продумала все – теперь остались одни подвиги вооруженной руки, ради сокрушения видимого и невидимого врага» (135). Основным критерием «истинности» социализма для героя является возможность воскрешения Розы: Копенкиным движет «ровная вера в летнюю недалекую страну социализма, где от дружеских сил человечества оживет и станет живою гражданкой Роза Люксембург» (162). Характерно, что в одном из эпизодов романа Александр Дванов пишет для Копенкина «ежедневно, по своему воображению, историю жизни Розы Люксембург» (375) – т. е., по существу, создает ее «житие».

Вместе с тем образ Розы реализуется в романе и в предельно «опрощенном» виде: так, в сне Копенкина лицо мертвой Розы похоже на лицо «измученной роженицы»²⁷.

(175); при этом мать героя называет ее «шлюшкой» (174). Несмотря на благовение Копенкина перед погибшей Розой, его любовь к ней вполне «телесна», так что мистическое чувство неминуемо обретает комически-«некрофильский» оттенок: «он снова предвидел, что вскоре доедет до другой страны и там поцелует мягкое платье Розы, хранящееся у ее родных, а Розу откопает из могилы и увезет к себе в революцию. Копенкин ощущал даже запах платья Розы, запах умирания травы, соединенный со скрытым теплом остатков жизни» (148). Герой называет покойную «своей невестой» (113), проявляя элементы ревности к К. Либкнехту (убитому, как известно, вместе с Р. Люксембург) и спрашивая у Чепурного: «А как ты думаешь, <...> был товарищ Либкнехт для Розы что мужик для женщины, или мне так только думается?» (204). К тому же любовь «вызывает у Копенкина страсть к убийству»²⁸: «Раз Копенкин долго стоял перед портретом Люксембург в одном волостном ревкоме. Он глядел на волосы Розы и представлял их таинственным садом (обратим внимание на «вегетоморфный» мотив. – Е. Я.); затем он присмотрелся к ее розовым щекам и подумал о пламенной революционной крови, которая снизу подмывает эти щеки <...> Копенкин стоял перед портретом до тех пор, пока его невидимое волнение не разбушевалось до слез. В ту же ночь он со страстью изрубил кулака <...> В первый раз тогда Копенкин рассек кулака с яростью» (148-149). Кроме того, в восприятии самого персонажа Роза оказывается «тождественна» его матери – так что в его отношении к «деве революции» неизбежно присутствует мотив инцеста: «Копенкин любил мать и Розу одинаково, потому что мать и Роза было одно и то же первое существо для него, как прошлое и будущее живут в одной его жизни. Он не понимал, как это есть, но чувствовал, что Роза – продолжение его детства и матери, а не обида старушки» (174); характерно, что Копенкин во сне принимает лежащую в гробу Розу за свою мать (175).

С Розой Люксембург из романа Платонова «генетически» связан образ героини его рассказа «Девушка Роза» – которая обладает чертами вполне реального человека и вместе с тем явно «сакрализуется»²⁹: «Роза и среди мучеников оказалась мученицей» (121). Она чудом выживает после массового расстрела и последующего сожжения тел расстрелянных – после чего немецкий палач Скорый Ганс, Иоганн Фохт (по поводу которого, кстати, сделана многозначительная оговорка, что он «прежде жил в Советском Союзе» и «хорошо знал русский язык» (122), так что имя Иоганн начинает звучать как бы не только «по-немецки») делает ее «полудуркой»: Роза теряет память, погружаясь в некое «третье» состояние между жизнью и смертью. С этого момента единственное ее стремление – обрести былую «цельность» и, так сказать, «вернуться к себе»: по словам самой героини, «Роза живая была, а потом она в поле ушла и скоро уж вернется» (124). «Она хотела лишь уйти из города вдаль, в голубое небо, начинавшееся, как она видела, недалеко за городом» (125), и каждого человека Роза просит, «чтоб ее проводили за руку в чистое поле, где просторно и далеко видно, как на небе» (125). В конце концов, выведенная из города, она попадает на минное поле – а тем самым и «на небо» («зеркальные» отношения поле – небо тождественны «зеркальности» озера и неба в «Чевенгуре»).

Характерно, что героню, имя которой воспринимается, скорее, как еврейское, повествователь прямо называет «русской Розой» (122); при этом фашистский следователь, допрашивая и пытая ее, явно стремится выведать некое «эзотерическое» знание: «Следователь был уверен, что она все знает о городе Рославле³⁰ и о русской жизни, словно Роза была всею советской властью» (122). С геронней связывается богородичная семантика: так, войдя в чужой дом, где старая женщина молится перед иконой Богоматери, она спрашивает (непонятно – у кого): «А где Роза?» (124). Героння предстает символом

ненарушимой чистоты – ср. заглавие: «*Девушка Роза*»³¹. Показательно и отношение к ней жителей: «В городе явно баловали и любили Розу оставшиеся люди, как героическую истину, привлекающую к себе все обездоленные, павшие надеждой сердца» (124). Поэтому вполне закономерно, что сцена гибели «полудурки» открыто символична и мистична: наблюдающие за ней немецкие солдаты не слышат звука взрыва – но видят «мгновенное сияние, свет гибели» Розы (125), которая, утрачивая материальную форму, становится «чистым светом».

Подводя итог, уместно задать вопрос: о розе *какого цвета* идет речь в творчестве Платонова? Резюмируя все, о чем говорилось выше, можно отметить, во-первых, розу, символизирующую космическую гармонию «эфира» и воплощенную в «зеркальном» тождестве воды и неба, – т. е. голубую или синюю; во-вторых, розу как символ любви мистической и телесной одновременно, а к тому же осложненной политическими аллюзиями (Роза Люксембург) – т. е. красную; в-третьих – розу как символ телесной и духовной чистоты, бессмертия народной и мировой души – т. е. белую.

То, что данные цвета в творческом сознании Платонова действительно ассоциировались с образом розы, подтверждает и текст, созданный писателем буквально за несколько недель до смерти, в конце 1950 г. Это рассказ «Неизвестный цветок», заглавный «персонаж» которого представлен как «сын розы». Не случайно, глядя на него, девочка Даша вспоминает «одну сказку, ее давно рассказывала ей мать. Мать говорила о цветке, который все грустил по своей матери – розе, но плакать он не мог, и только в благоухании проходила его грусть» (231). Автор рассказа не говорит конкретно о цвете лепестков, придавая образу цветка явно символическое звучание: «Венчик у него был составлен из лепестков простого светлого цвета, ясного и сильного, как у звезды³². И, как звезда, он светился живым мерцающим огнем, и его видно было даже в темную ночь» (231). Однако внимание обращено не только на лепестки, но и на листья этого растения: «листья его не могли напитаться полной силой и стать зелеными: одна жилка у них была синяя, другая красная, третья голубая или золотого цвета. Это случалось оттого, что цветку недоставало еды, и мученье его обозначалось в листьях разными цветами» (231). Звездоподобный мученик – «сын розы» (вспомним о символике розы-Богородицы), воплотивший всю совокупность ее качеств³³, в платоновской предсмертной «сказке-были» становится средоточием жизнестойкости и надежды.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Платонов А. Епифанские шлюзы. М., 1927. С. 253.

² Керлот Х. Э. Словарь символов. М., 1994. С. 440.

³ Веселовский А. Женщины и старинные теории любви. М., 1990. С. 86-88.

⁴ Сочетание Богоматери с розой, строго говоря, имеет не католическое происхождение, а принадлежит Ефрему Сирину (см.: Муръянов М. Символика розы в поэзии Блока. // Вопросы литературы. 1999, № 6. С. 101).

⁵ Веселовский А. Указ. соч. С. 88-91.

⁶ Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М., 1997. С. 203.

⁷ Веселовский А. Указ. соч. С. 95.

⁸ См.: Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 221.

⁹ Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1992. С. 461.

¹⁰ Там же. С. 494.

¹¹ Жирмунский В. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919. С. 66 (2-я пагинация).

¹² Гофман Э. Т. А. Избр. произв.: В 3 т. М., 1962. Т. 1. С. 351.

¹³ Там же. С. 497.

¹⁴ Там же. С. 499-500.

¹⁵ Пеньковский А. Б. Нина: Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении. М., 1999. С. 411-412.

¹⁶ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1975. Т. 3. С. 118.

¹⁷ См.: Мурьянов М. Указ. соч. С. 106.

¹⁸ Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 3. С. 317.

¹⁹ Ср. также метафору Платонова «голубая глубина» (название сборника его стихов, вышедшего в 1922 г.).

²⁰ Бальмонт К. Избранное. М., 1990. С. 213.

²¹ Давыдова Е. В. Новалис и русская литература: постановка проблемы // Проблемы истории литературы. М., 1996. Вып. 1. С. 68. Интересно, что в 1930-х годах образ «голубой розы» по-своему откликнется в центральном символе и в самом заглавии повести А. Гайдара «Голубая чашка». При всем «детском» колорите этого произведения, чашка, разбитая «серыми мышами», предстает воплощением пошатнувшейся (хотя все-таки устоявшей) мировой гармонии. Характерно, что жена героя-рассказчика, обидевшаяся на него и дочку за якобы разбитую ими любимую чашку, носит имя Маруся, т. е. Мария. Нарушенная обидой Маруси «маленькая», семейная гармония стимулирует движение в «большой» мир; сюжет гайдаровской повести строится по циклической модели: «уход» героев из дома с последующим возвращением и примирением с хозяйкой дома. Фигурально выражаясь, потеря «маленькой» голубой чашки искуплена обретением «голубой чаши» мира (ср. фразеологизмы «чаша жизни», «неупиваемая чаша» и т. п.), в котором «маленькая» семья вливается в «большую» – общенародную.

²² Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 383.

²³ Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 184.

²⁴ Толстая – Сегал Е. К вопросу о литературной аллюзии в прозе Андрея Платонова: Предварительные наблюдения // Slavica Hierosolymitana (Jerusalem). 1981. V. 5-6. P. 366.

²⁵ В написанной в тюрьме незадолго до смерти «Рукописи о русской революции» она утверждала: «Найденное Троцким и Лениным целебное средство – устранения демократии вообще – еще хуже, чем тот недуг, который оно призвано излечить. <...> Свобода лишь для сторонников правительства, лишь для членов одной партии – сколь бы многочисленными они ни были – это не свобода» (Люксембург Р. О социализме и русской революции: Избранные статьи, речи, письма. М., 1991. С. 324). Так что, объективно говоря, для реальной Розы Люксембург не очень подходит тот «всемирно-революционный» ореол, которым она окружена в восприятии платоновского Копенкина.

²⁶ Интересно, что город под названием Люксембург в годы гражданской войны некоторое время существовал... в Советской России: в январе 1919 г. г. Мелекесс Самарской губ. (ныне – г. Димитровград Ульяновской обл.) решением местного исполкома был переименован «в память убитого товарища Розы Люксембург» (см.: Скобелев В. Артем Веселый: Очерк жизни и творчества. Куйбышев, 1974. С. 26).

²⁷ Вероятно, актуально и паронимическое подобие слов «роза – роженица».

²⁸ Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1982. С. 195.

²⁹ В рассказе проскальзывает и ассоциация с «небесным» цветком из поэмы Вяч. Иванова «Феофил и Мария»: имя Розы в платоновском рассказе написано «на темно-синей краске» тюремной стены, причем этот цвет сопряжен с «водными» мотивами: «от сырости и старости в окраске появились очертания таинственных стран и морей – туманных стран свободы, в которые проникали отсюда своим воображением узники, всматриваясь в сумрак тюремной стены» (120-121). Вспомним и «розу, опущенную в синий дух эфира» из повести «Эфирный тракт».

³⁰ Название города по звучанию тоже отчасти напоминает имя героини.

³¹ Обратим внимание, что «прекрасной девушкой» называет в «Чевенгуре» Розу и Копенкин (112) – при том, что реальная Р. Люксембург погибла в возрасте 47 лет.

³² Разумеется, в первую очередь возникает ассоциация с бело-голубым цветом. В этой связи укажем на один из поздних платоновских текстов, где совершается возвращение к мотиву «цветка бессмертия», который не связан непосредственно с женским образом и не имеет конкретного «ботанического» названия: это рассказ 1944 г. «Цветок на земле»; примечательно, однако, что цветок здесь – голубой (см.: Платонов А. Взыскание погибших. М., 1995. С. 507).

³³ Не случайно история цветка, изложенная в начале рассказа, вызывает ассоциации с евангельской притчей (Мф. 13: 4-8).