**М. МИХЕЕВ**

**"Возвращение" Платонова: поэтика недоговоренности**

**Опубликовано в журнале:**[**«Вопросы литературы» 2008, №2**](http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/)

***Век минувший***

http://magazines.russ.ru/.img/t.gif

**I. История публикации текста, переименования**

Рассказ Андрея Платонова под названием “Возвращение” не был опубликован при жизни писателя. В журнале “Новый мир” в предпоследнем (сдвоенном) номере за 1946 год (№ 10-11) появился только первый его вариант “Семья Иванова”, сразу подвергнутый жестокой критике со стороны тогдашних авторитетов советской литературы — А. Фадеева и В. Ермилова1 . После чего автор существенно доработал журнальный вариант, в частности дав ему иное название, но опубликовать так и не смог. В первый раз рассказ напечатан в 1962-м, спустя 11 лет после смерти писателя2 . Как пишет в комментарии Н. Корниенко, “только по чистой случайности имя Платонова не попало на страницы знаменитого партийного постановления 1946 г. о журналах “Звезда” и “Ленинград”. Рассказ “Семья Иванова” хотел печатать журнал “Звезда”, но Платонов весной 1946 г. забирает рассказ из “Звезды” и передает в “Новый мир””3.

Причины этой передачи неизвестны, как неизвестно и то, почему вообще рассказ был опубликован. В своей критике Фадеев — вполне руководствуясь духом Постановления — назвал рассказ “лживым и грязноватым”, “перерастающим в злопыхательство”, даже “выползшей на страницы печати обывательской сплетней”, Ермилов же, выступивший до него, — наполненным “мраком, цинизмом, душевной опустошенностью”, “гнуснейшей клеветой на советских людей”. По словам последнего, Платонов всегда любил “душевную неопрятность”, обладал “пакостным воображением”, у него тяга ко всему “страшненькому и грязненькому”, в духе дурной “достоевщины”, он превратил даже 11-летнего героя “в проповедника цинизма” (это по поводу истории, пересказанной Петрушкой, про “дядю Харитона” и терпимость того к измене собственной жены). Платоновский Иванов для Ермилова — “толстокожий” и “грубошерстный”: для того чтобы “прошибить” этого человека, вернуть ему совесть, понадобилась такая страшная сцена, как “жалкие, спотыкающиеся детские фигурки, бегущие вдогонку за “гулящим” отцом”. (Но, значит, все-таки, самого критика эта сцена в рассказе, что называется, проняла или даже “прошибла”! — Отчасти это подтверждается тем, что спустя почти 20 лет Ермилов вынужден был признать свой поступок с рецензированием статьи “ошибочным”.) Особенно же возмутительным для него показалось то, что герой показан как “просто самый обыкновенный, “массовый” человек; недаром ему присвоена такая обиходная, многомиллионная фамилия. Эта фамилия имеет в рассказе демонстративное значение: дескать, именно таковы многие и многие “Ивановы и их семьи””.

Изменив название, Платонов только в этом как бы пошел навстречу пожеланию критика. В целом же, напротив, он в чем-то усилил именно те стороны, за которые его ругали. Вот еще два патетических пуанта статьи Ермилова: “Нет на свете более чистой и здоровой семьи, чем советская семья” (невольно вспоминаются слова Понтия Пилата из второй главы “Мастера и Маргариты”) и еще — “Советский народ дышит чистым воздухом героического ударного труда и созидания во имя великой идеи — коммунизма”. Все дело в том, что воспевания этого в рассказе не было. Описание у Платонова, резюмирует Ермилов, “всегда только по внешней видимости реалистично, — по сути же оно является имитацией конкретности” (но чем же, в конце концов, должно быть художественное описание, если не имитацией конкретности?).

Характерно, пожалуй, изменение формы имени сына Иванова, произошедшее в окончательной редакции, да и само различие того, как называют его в рассказе повествователь, мать и отец: первый раз он назван уменьшительно *Петькой* — еще заглазно, в отдаленном воспоминании отца, не видевшего детей четыре долгие года и помнившего сына лишь маленьким. Потом, наоборот, отец называет его по-взрослому — *Петром* (повествователь как бы примеривается, как называть 11-летнего мальчика), при первой встрече с ним, в глаза, отец назовет сына даже по отчеству — *Петром Алексеевичем*, отчасти в шутку, чтобы показать, что того трудно узнать, потом еще дважды — *Петей* (тут он вынужден как бы оправдываться перед сыном, о чем будет разговор дальше), но затем сразу же и до конца только — *Петрушкой*. Кстати, так звали героя и таково было второе название (обычно Платонов писал его в скобках, вслед за основным) рассказа, не опубликованного при жизни, 1943 года, с основным названием — “Страх солдата”.

Мать же в прямой речи везде в “Возвращении” обращается к сыну ласкательно — *Петруша*. Надо сказать, что в рассказе “Семья Иванова” формы имени *Петрушка* вообще не было, вместо нее везде — и в обращении отца и матери, и в речи повествователя — только *Петруша*. Позже, в переработанном варианте, такая ласкательно-уважительная форма делается более значимой, оставаясь только в устах матери: ср. также называние сына *Петрушей* у патриархальных родителей пушкинского Петра Гринева в “Капитанской дочке”. Обыденно-нейтральным в рассказе Платонов делает имя *Петрушка*, с которым для русской культуры исходно связаны коннотации высмеивания и даже глумления — в традиции площадного театра и лубка4 . (Всего в этой форме имя употреблено в рассказе 72 раза.)

**II. Применяемые приемы**

Достаточно хорошо известны, уже описаны исследователями такие характерные приемы платоновского письма, как использование грамматической, стилистической неправильности, неоднозначность, введение разного рода шероховатостей в свой язык, имитация детской речи, так называемые “сращения смысла”, “спрямления”, когда в едином синтаксическом выражении, отступающем от правил языковой сочетаемости, сконденсированы сразу несколько смыслов, заимствованных из разных фразеологических оборотов. Это — поэтика анаколуфа, каламбура, подстановки (А. Цветков), характеризующая зрелого писателя (по крайней мере, с “Чевенгура”, “Котлована”, “Ювенильного моря” и до “Счастливой Москвы”). Она видна и в позднем творчестве, но в “Возвращении” к ней добавляются новые черты, которых раньше не было или которые проявлялись, но были видны в меньшей степени. Кроме неоднозначности, сдваивания значений, постоянного включения чужого слова в свою речь, Платонов все чаще использует в своем тексте недоговоренность, намек, а также насыщает произведение перекликающимися друг с другом повторами. Эти темы и будут рассмотрены в статье. Но сначала остановимся на иллюстрации уже известных приемов — примерами из этого рассказа.

В первой фразе встречаем выражение, стилистически отмеченное как армейское, канцелярский оборот, но в непривычной грамматической форме, с нарушением глагольного вида: *Алексей Алексеевич Иванов, гвардии капитан, убывал из армии по демобилизации*5 . Фраза проницательно прокомментирована И. Спиридоновой:

“Форма официального документа, военного приказа, предполагает использование глагола совершенного вида “убыть”, который означает: “выбыть из состава чего-л. (вследствие увольнения, отпуска, смерти и т. п.)”. (Словарь русского языка в 4 тт. Т. 4. М., 1988. С. 447.) Платонов меняет вид глагола на несовершенный и получает эффект длящегося, незавершенного действия-процесса (“убывал”, “убывающий”), наполненного не только внешним (социальным), но и внутренним (психологическим) содержанием и чреватого разными драматическими возможностями. Таким образом, первое предложение аккумулирует в себе не только содержание начальных эпизодов рассказа (проводы Иванова в воинской части и его отъезд домой), но содержание всего произведения, его сюжетный нерв и проблематику”6 .

В окончательной версии рассказа в том же абзаце появляется еще дополнительно закрепляющее этот неологизм, настаивающее на его уместности и “законности” причастие: *На другой день сослуживцы Иванова снова его провожали; они опять пели песни и обнимались с убывающим в знак вечной дружбы с ним*.... — Как будто напрашивается такой привходящий смысл: <будто вся армия могла почувствовать *убыль* такого своего члена, как один капитан Иванов>. — Именно такое построение текста, с парными “перекличками” по наиболее важным, содержательно насыщенным словам или мотивам становится явным в этом позднем шедевре Платонова: череда повторов, лексических перекличек в мотивах отрабатывается им до совершенства7 .

Вот обычное у Платонова наложение, или силлепсис, из второй фразы рассказа8 , но тут он незаметен, сглажен повторением предлога: *.....Иванова проводили,* *как и быть должно, с сожалением, с любовью, уважением, с музыкой и вином.* — Последние два слагаемые добавлены в сочинительную конструкцию как бы противозаконно (провожать с сожалением — это одно, а с музыкой — другое), так же как незаконно само упоминание запретных в соцреализме сюжетов — во-первых, выпивки, но особенно — супружеских измен, а здесь на них, как мы увидим, строится фабула рассказа.

Как обычно, платоновские неловкости речи, или избыточности, недоговоренности порождают новые смыслы — от взаимодействия слов **вне** непосредственно своего синтаксического подчинения: *Маша была миловидна, проста душою и добра своими большими рабочими руками и здоровым, молодым телом*. — Что такое “добра руками и телом” — не очень понятно, ведь герой в данной ситуации только смотрит на нее (а не обнимает). Может быть, у девушки были большие, как говорится, “добрые” руки, и здесь несобственно-прямая речь героя дополняет рассуждения повествователя. На заднем фоне тут как будто сквозят, неясно просвечивая, и следующие смыслы, заимствованные из “левого” и “правого” контекстного окружения: она была <простодушна>, <добродушна>, <с большим, добрым (плотно сбитым?) телом> или, может быть, даже <щедра, не слишком щепетильна, не жалела свое тело >...

А вот о маленькой дочери Иванова Насте сказано, что *у нее было живое сосредоточенное лицо ребенка, делающего все в жизни по правде и всерьез..*.. — Как понять это парадоксально “сосредоточенное лицо ребенка”, ведь обычно у детей лица скорее характерны безмятежностью и, как раз наоборот, рассредоточенностью, а если лицо *живое*, то далее как бы просятся такие характеристики как: “подвижное, изменчивое, постоянно меняющее выражение”... — Но Платонов ценит несочетаемое: стало быть, лицо было <сосредоточенное на чем-то одном, как у взрослого> или <сосредоточенное именно на том, чтобы сделать все по правде и всерьез>, то есть <лицо хоть и ребенка, но как бы взрослого, сосредоточенное на себе как взрослом> — характерный платоновский парадокс-оксюморон9 .

Автор пользуется и таким приемом, который можно назвать “неоправданно-широким увеличением перспективы”: так, в рассказе говорится, что в окружающей героев *осенней природе было уныло и грустно в этот час. Поезд, который должен отсюда увезти домой Машу и Иванова, находился неизвестно где* *в сером пространстве* — последнее обстоятельство добавлено в поздней редакции, это как бы повтор. Но этот смысл неопределенного, безразмерного пространства усилен и подчеркнут еще раз — введением третьего по счету компонента (также в последующей редакции рассказа), такого определения героини, попутчицы Иванова, как дочери *пространщика*. Ср.: “*Пространщик*, м. Работник бани, обслуживающий посетителей в раздевальном зале, отделении (от устар. “пространок” — одна из частей такого зала) / ж. “пространщица””10 .

Речь повествователя у Платонова представляет собой смешение высокого и низкого, выражений официальной пропаганды, армейского жаргона и вместе с тем домашних, даже мещанских оборотов речи. Характерны речевые сдвоения в устах героя: *одет-обут* (о Петрушке), *живы*-*здоровы* (о всей семье) или слова из речи самого Петрушки, передающего речь “дяди Харитона”, обращенную к его жене Анюте: *дура*-*баба*. Но вот и гораздо более тонкое отражение чужой речи — внутри авторской (как будто в форме услышанного Ивановым из репродуктора объявления по вокзалу): *Поезд.... опоздал на долгие часы, а затем, когда эти часы истекли, опоздал еще дополнительно*. В словах “опоздал дополнительно” выражен не прямой смысл, потому что, безусловно, проще было сказать: <п о е з д т а к и н е п р и ш е л> — или: герой в тот день <т а к и н е с м о г е г о д о ж д а т ь с я>. Ожидание как бы удваивается с целью заставить читателя почувствовать, как долго герою пришлось ждать поезда: словно цитируется объявление, доносящееся до него из репродуктора: <П о- е з д (т а к о й-т о) д о п о л н и т е л ь н о о п а з д ы-  
в а е т н а (столько-то) ч а с о в>. Кроме того, *дополнительно* рифмуется со словом *окончательно* — друзья только что простилисьс Ивановым, как сказано и как они думали, *окончательно*, что наводит на мысль: <на самом деле все в жизни Иванова вовсе не окончательно> — здесь просвечивает авторская ирония.

Или чужая взрослая речь — в укоре, который Петрушка адресует сестре: она, по мнению брата, может испортить себе зрение, надев очки “дяди Семена” (та делает вид, что читает книжку): *будешь иждивенкой всю жизнь проживать и на пенсии*11 .

Почти в конце рассказа, тоже в его окончательной версии, Платонов заменяет стилистически нейтральное слово — маркировано-неправильным, передающим скорее речь самого героя, Иванова, чем автора-повествователя: *Он вошел в тамбур вагона и остался в нем, чтобы, когда поезд пойдет, посмотреть в последний раз на небольшой город, где он жил до войны, где у него рожались дети*.... (вместо прежнего, в журнальном варианте: *...у него родились дети*)12 . Просторечное и не вполне уместное, как бы взятое из детского языка слово “рожались” аккумулирует в себе следующие смыслы: слово, которое мог слышать и сохранить в памяти сам Иванов <баба (такого-то) рожает>, <твоя Люба рожает>, а может быть, услышанное и подхваченное ребенком, переделанное в возвратный залог: как бы <появлялись так же трудно, как у рожавшей их женщины>.

Платоновский капитан Иванов — сам, по сути дела, ребенок. Так же точно мог бы сказать его сын: Петрушка, например, подхватывает отцовское слово “настроение” и, обращаясь к плачущим матери и сестре, говорит: *Чего вы все?.. Настроеньем заболели*…. — Это происходит вскоре после произнесенного отцом (к матери): *Так, значит, в общем ничего, говоришь, настроение здесь было у вас*? — Это слово отцовской речи тоже, очевидно, не его собственное, а заимствованное — из прежней, армейской жизни, как бы из стандартного обращения командира к своим солдатам, на фронте, для ободрения: “Ну, как настроение, бойцы?” (или, может быть, из официальной газетной риторики, где в контексте осуждения часто упоминались в то время чьи-то “упаднические настроения”).

Далеко не всегда в окончательной версии рассказа мы видим семантически более сложную единицу, по сравнению с ранней, первоначальной, и более нагруженный текст. Вот, кстати, наоборот, произведенное автором упрощение, не с добавлением, а с сокращением своего слова в окончательном тексте (в пользу слова героя): *Иванов откладывал радостный и тревожный час свидания с семьей*. В прежней редакции было: ...*задерживался в пути, откладывая радостный и тревожный час*… “Задерживался в пути” прозвучит излишне отстраненно, а “откладывал” передает внутреннюю речь героя более непосредственно. Но общее направление движения, тенденция очевидны — к возрастанию сложности.

**Недосказанности и недоговоренности   
разного рода**

Кроме обычных платоновских неоднозначностей — типа рассмотренных выше совмещений нескольких значений в одном, кроме расширения перспективы события, как бы уводящей в бесконечность, кроме интерференции различных точек зрения (автора, героев, различных “сторонних” голосов13 ), в рассказе “Возвращение” Платонов широко пользуется еще намеком, недосказанностью или подтекстом, что для прежних его произведений не так характерно.

В целом подтекст возникает в тех случаях, когда происходящее на “глазах” у читателя, на уровне сюжета не проговаривается буквально — ни прямой, ни косвенной речью кого-либо из героев (мимесис) и не “показывается” — словами от автора или повествователя, средствами диегесиса14 . Когда перед нами недосказанность, то или правда бывает скрыта от кого-то одного из персонажей, а кому-то другому, вместе с читателем, сообщается, или правда скрыта сразу от всех, а донесена “всезнающим” повествователем лишь до читателя (это тоже можно расширительно считать недосказанием, двигающим интригу). Но в случае намека правда не сообщается даже читателю, а только — подразумевается, имплицируется, как бы “подвешивается в воздухе”. Из-за этого в сюжете возникают лакуны, заполнение которых необходимо для плавного понимания текста, но таковое заполнение возможно исключительно на уровне предположений, буквально же и в точности они не “вычисляются”, оставаясь и содержательно лакунами, умолчаниями того или иного рода. Вот простейший пример (умолчания могут быть разного уровня, или степени): в тексте рассказа прямо не сказано, что главный герой Иванов поцеловал встретившуюся ему на вокзале девушку Машу, этот эпизод как бы пропущен, сказано вместо него следующее: *Позже Иванов признавался себе, что волосы Маши пахнут, как осенние павшие листья в лесу, и он не мог их никогда забыть.... —* Из этого с очевидностью следует, что поцелуй все-таки произошел, хотя прямо он не упомянут, его вынужден домысливать читатель (это намек, а ему предшествует пропуск, или умолчание первой степени).

Или другой пример. В соответствии с русской традицией стыдливости, Платонов не останавливается на “постельных” сценах: не понятно, чем кончился случайный “роман” Иванова с девушкой Машей в ее родном городе; так же как не ясно, в каком смысле эту Машу до того “любили летчики”: только ли в смысле обожания и ухаживания или вполне плотски. До конца так и не выясняется — это слишком мучительно для говорящих — а была ли в действительности сама “измена” жены Иванова Любы с “инструктором профсоюза”; так же, как нам не дано знать, что происходило после того, как Петрушка, сын Ивановых, засыпает после подслушанного им ночного утомительного разговора родителей: была ли между ними, Ивановым и Любой, супругами, встретившимися впервые после четырех лет войны, интимная близость или нет.

Таких умолчаний разного уровня сложности в любом произведении можно отыскать, конечно, множество. На умолчаниях, собственно, строится и движется сюжет любого рассказа. Всякое действие и событие, с одной стороны, порождает какие-то дальнейшие ожидания у читателя — потом ожидания либо подтверждаются, либо опровергаются, а с другой стороны, последующее событие “насыщает” какие-то предыдущие ожидания, либо подтверждая, либо опровергая, либо даже как-то детализируя их.

Не имеет смысла считать умолчаниями, наверно, только вещи вполне безразличные для повествования, скажем, цвет скамейки, на которой сидели герои на вокзале. Вероятно, надо различать, с одной стороны, недоговоренности бессмысленные, то есть вовсе безразличные для сюжета, и такие, на которые в тексте имеются намеки или места, их так или иначе “высвечивающие”, доопределяющие. Скорее всего, чем насыщеннее намеками текст, тем более важной должна казаться и сама недоговоренность, тем выше ее статус.

**12 сцен рассказа “Возвращение”.   
Недосказанность как скрытый двигатель   
сюжета. Затекстовый комментарий**

Весь рассказ вмещает в себя, как подсчитано И. Спиридоновой (Спиридонова. С. 191), семь дней из жизни капитана Иванова — от его встречи на вокзале с девушкой Машей, дочерью *пространщика*, до “возвращения”, то есть до того момента, когда он спрыгнет с поезда, чтобы вернуться к семье. За все время рассказа, по моим подсчетам, происходит 11 смен хронотопа, то есть имеется в наличии по крайней мере 12 разных сцен, происходящих в разное время и/или в разном пространстве с разным составом участников. Попробую их описать и прокомментировать с точки зрения присутствующих умолчаний.

1. Первая сцена является как бы общей экспозицией, или вступлением к рассказу, в ней герой, как уже сказано, *убывал из армии*. Начинается действие вечером, когда Иванову не удается уехать на поезде, и он вынужден вернуться обратно к себе в часть.

2. Встреча Иванова с девушкой Машей происходит во второй день. В новой редакции рассказа, по-видимому, после журнальной, эта встреча разрастается уже до полноправной 2-й сцены15 . Внутри нее помещены два малых отступления, происходящие в воспоминаниях Иванова, — отступления на день и еще далее назад (может быть, на год и более):

2.1. Накануне капитан только собирался позвать Машу с собою в часть, но так и не сделал этого, потому что *пока он думал, попутная машина тронулась, и Иванов забыл об этой женщине*. Эта вставная сценка добавлена в общий сюжет рассказа, будучи развернута в последующей редакции из обмолвок о ней, содержащихся в первоначальной версии. Вместо предложения о *женщине в ватнике*, которое имелось в преж-ней редакции (*Она и вчера там сидела*....), и придаточного предложения: *Когда вчера Иванов был на вокзале*.... — теперь дописывается вся половина первого абзаца, а также вписывается целиком еще один абзац (в ранней версии они отсутствовали). Из дописанного: *На другой день сослуживцы Иванова снова его провожали; они опять пели песни и обнимались с убывающим в знак вечной дружбы с ним...*. Нетрудно догадаться, что песни, которые пели товарищи капитана-фронтовика, скорее всего — <пьяные>: видно, это и есть та *музыка*, с которой его провожали, да и *обнимались,* наверно, что греха таить, “по пьяной лавочке”, отсюда становятся понятными (взаимные?) клятвы в *вечной дружбе*, которые они друг другу давали, но тут же вмешивается авторский трезвый полуироничный комментарий — *чувства свои они затрачивали уже более сокращенно....* — очевидно устав от навязчивого повторения: ну, сколько можно прощаться с одним и тем же человеком?

2.2. И второе отступление: Иванов вспоминает прежние встречи с Машей, уже узнав в ней старую знакомую из неведомого современному читателю *БАО* (батальон аэродромного обслуживания). Есть также осторожные погружения автор-ского голоса в сознание героини, самой Маши, — в воспоминании о том, как летчики *любили ее, как старшую сестру, дарили ей шоколад и называли “просторной Машей”* [возможно, кавычки обозначают ее слова, обращенные на вокзале к Иванову] *за ее большой рост и сердце, вмещающее, как у истинной сестры, всех братьев в одну любовь и никого в отдельности*. Последняя часть фразы, скорее всего, — размышления самого Иванова. Здесь перед читателем серьезный вопрос, который можно причислить к *подозрениям* или, возможно, даже *ложным* догадкам: была ли эта “любовь” Маши к летчиками только фигуральной, или вполне буквальной, то есть вела ли девушка сама себя с ними “вольно” или же только платонически пользовалась их любовью? — Ответа на него Платонов не дает, но задуматься заставляет, тем более в связи с тем, что происходит в сюжете дальше. Это недомолвка или лакуна, значимость которой возрастает, приобретая со временем дополнительный вес, но разрешения так и не получает (назовем ее недосказанностью в степени минус единица).

Я отношу оба вставных эпизода (2.1 и 2.2) ко второй сцене, хотя формально можно было бы признать их самостоятельными.

3. Между 2-й и 3-й сценами, как было сказано, следует разрыв, внутри которого скрыт поцелуй Иванова и Маши, а далее, в 3-й сцене, герои жгут костер, жарят яичницу, наконец приходит поезд, в котором они едут (двое суток) до машиного дома, два дня проводят у нее в городе, затем Иванов собирается, наконец, уезжать к себе. О том, что в действительности между двумя людьми происходило за два дня, опять-таки ничего не сказано. Но читатель, по-моему, вправе предположить, что они не только ходили вместе по родному городу девушки и знакомились с ее дальними родственниками. Здесь еще одна лакуна, и более существенная. Конечно, вполне может быть, что их отношения оставались в рамках *платониче-ской* невинности, уже знакомой читателю по прошлым произведениям автора, скажем, в духе любви Дванова к Соне Манд-ровой в “Чевенгуре” или Никиты Фирсова в рассказе “Река Потудань”, но судя по дальнейшему развитию сюжета, все-таки это не так. (Замечу, что значимость умолчания тем больше, чем больше в дальнейшем и в предшествующем тексте на него намеков. На данное умолчание в дальнейшем тексте мало что указывает, то есть значимость его невелика.) Нам оставлен только следующий многозначительный, хотя до конца так и не проясненный намек: *Маша не знала семейного положения Иванова и по девичьей застенчивости не спросила его о нём. Она доверилась Иванову по доброте сердца, не думая более ни о чем.* — Почему эти невысказанные мысли девушки не переданы, например, более простыми словами: *не спросила, женат он или нет (*или: *женат или холостой)* — ведь это более непосредственная передача косвенной речи героини? Вместо них употреблена более официальная формулировка, включающая *семейное положение*. — Тут автор словно берет на себя “грех” Маши, покрывая его неуклюжим в ее устах, каким-то “загсовским” выражением, как будто взятым из анкеты <о которой героине так не хочется сейчас думать или говорить> (это моя интерпретация, на уровне предположения).

Ну, а что в действительности скрывается здесь за глаголом *доверилась*? Не просто ли тривиальное <отдалась>? — опять-таки это не доведенная до ясности мысль, а лишь догадка, на уровне заднего фона. Все это вопросы, как бы повисающие в воздухе, потому что определенно автором ничего не сказано, однако сомнение или даже подозрение в читателе посеяно16 . В дальнейшем эти недосказанности так и не проясняются, но их “подвешенность” ощущается — с ними перекликаются некоторые другие элементы сюжета.

4. Как мы читаем в начале следующей, 4-й сцены, при расставании с Машей *Иванов привычно поцеловал ее и любезно обещал вечно помнить ее образ*. — Во-первых, почему “привычно”? — может, потому, что за эти два дня они уже много раз целовались? Во-вторых, к чему здесь последние слова — для чего давать девушке заведомо невыполнимое обещание (это замечает и сама Маша в ответной реплике)? Обещание высказано как-то не по-настоящему, не вполне искренне, не всерьез, только “из любезности” — на предположение должно наталкивать читателя, мне кажется, слово “любезно”, также стоящее здесь вроде бы не на месте.

Расставшись, герои ведут себя по-разному, причем это отличие сознательно еще усилено в окончательной редакции рассказа, по сравнению с первой, журнальной публикацией: *Маша, оставшись одна, заплакала, потому что никого не могла забыть: ни подруги, ни товарища, с кем хоть однажды сводила ее судьба.* — Зато в прежней редакции после возвышенных слов о “вечной памяти” и у самого Иванова возникает подобное чувство, переданное несобственно-прямой речью повествователя, — *а когда-нибудь он обязательно встретится с нею вновь, чтобы уже никогда не расставаться* — это соответствует всегдашнему стремлению практически всех прежних героев Платонова — к повторной и, может быть, вечной встрече <на небесах?>. Но теперь этот ключевой смысл сохранения памяти переложен, как представляется, намеренно только на одну Машу, а сам Иванов от него освобожден. Уезжая в поезде, он как-то равнодушно смотрит в окно — на *попутные домики городка, который он едва ли когда увидит в своей жизни, —* и думает, *что в таком же подобном домике, но в другом городе, живет его жена Люба....* Читателю ясно, что произошедшее между ним и Машей осталось только “попутным” приключением и к ней он решил никогда не возвращаться17  (пожалуй, это довольно естественный вывод, который должен сделать читатель). В словах “в таком же подобном” — легкий плеоназм, тут, очевидно, косвенная передача шероховатости речи и самой мысли героя.

В конце этой же 4-й сцены идет как бы невзначай оставленное соображение-воспоминание Иванова, без всяких угрызений совести с его стороны: *он еще из части послал жене телеграмму, что он без промедления выезжает домой и желает как можно скорее поцеловать ее и детей*. — Между тем, как помнит читатель, только что Иванов провел два дня с молодой подругой. Авторская оценка событий скрыта, она как бы за кадром, опять-таки дается только несобственно-прямой речью героя: *Он сам не знал, почему так делал, — может быть, потому, что хотел погулять еще немного на воле*. Читатель должен делать выводы сам, либо отождествляя себя с героем рассказа, чтобы продолжать ему сопереживать (сочувствуя: как много он вынес на своих плечах во время войны, почему не позволить себе немного “погулять” на прощание) — либо же осудить и вынести суровый приговор (в черствости, в неразборчивости средств, беспринципности и в чем еще обвинял Иванова уверенный в собственной непогрешимости насквозь советский критик), то есть — окончательно отказать ему в симпатии (но тогда и самый рассказ мы вряд ли дочитали бы до конца).

5. Следующая сцена занимает только один абзац, она описывает ожидание Иванова его женой Любой и ее беспокойство по поводу того, что его шесть дней все нет (с прихода телеграммы).

6. Сцена 6-я начинается с того, что герой, наконец, дома. Его на вокзале встречает сын. Описание Петрушки (в журнальном варианте и в устах матери *— Петруши*) практически целиком заимствовано из рассказа “Страх солдата”:

*малорослый и худощавый мальчуган, но зато головастый, лобастый, и лицо у него было спокойное, словно бы уже привычное к житейским заботам, а маленькие карие глаза его глядели на белый свет сумрачно и недовольно, как будто повсюду они видели один непорядок*18*.*

Тут мы видим характерное платоновское описание “хозяйственного мужичка”, некого преждевременно состарившегося ребенка-резонера, в нескольких случаях выступающего немым, но здесь поневоле и явным укором отцу. При первой же встрече сын “окорачивает” папашу: *Чего ехал долго?* (умолчание: сын не может знать реальной причины задержки в пути, но отец-то ее знает), на что Иванов как бы вынужден оправдываться: *Это поезд, Петя, тихо шел.* — Может быть, поезд и в самом деле шел долго, но привез он Иванова позже на два дня из-за того, что тот провел их по собственной воле в чужом городе. Повествователь, уже задним числом, никак не проговаривается, не упрекает героя, не напоминает читателю и не комментирует “проступка”, предоставляя ему выбирать, с кем оставаться по части эмпатии — с гулякой-отцом или со страшноватым сыном-дознавателем (здесь — некое особое умолчание-загадка, решение которой откладывается до самого фи-нала).

Петрушка назойливо продолжает допрос, удивляясь, что у отца всего лишь — два ордена (и три медали), что с войны он привез всего одну сумку — почти пустой вещевой мешок (сам-то он, была бы в этом его воля, все вещи возил бы *в сундуке*: там не *сломается и* не *помнется*19 ), а потом еще бесцеремонно взваливает мешок отца себе на спину, чтобы нести домой: отец *покорно* следует *за ним*20.  — Тем самым сын как бы сразу показывает, кто в семье главный. Но это тоже не сказано впрямую — ни прямо повествователем (экзегесис), ни мыслями самого Иванова (мимесис), а только показано (диегесис), хотя вывод из такого “показа” напрашивается сам собой и довольно просто вычитывается любым, самым неподготовленным читателем (можно назвать это — прозрачным намеком).

7. В следующей сцене появляется сама Люба, жена Иванова. Ее мысли переданы снова несобственно-прямой речью. В них опять умолчание, на этот раз связанное с фигурой Семена Евсеевича. Читателю пока непонятно, кто такой Семен Евсеевич и в каких он с Любой отношениях. Это станет ясно только позже, в сцене ночного объяснение супругов (пока же возникает умолчание-загадка). Беспокойство Любы выражается в следующих мыслях:

*…не явился ли домой Семен Евсеевич.... у него есть такая привычка — являться среди дня и сидеть вместе с пятилетней Настей и Петрушкой.* Она явно не хотела бы, чтобы он пришел именно сегодня, когда приехал ее муж. Вот завтра или послезавтра — *она сама расскажет мужу всю правду, как она была. К счастью, Семен Евсеевич сегодня не явился.*

Три раза употреблен странный глагол “являться”. Почему не нейтральный “пришел”? Повторяемый трижды во внутренней речи героини глагол, как кажется, можно объяснить тем, что Любе крайне нежелательно появление в этот день Семена Евсеевича: если бы он действительно пришел, то кто-нибудь мог бы сказать (хотя сама она вряд ли бы такое себе позволила, чтобы его не обидеть, и уж наверно не произнесла бы вслух): “Явился, не запылился” (это догадка, лежащая на уровне подтекста.) И еще одна загадка этого места: о какой такой “правде” женщина боится поведать мужу? Ответ на нее впереди, пока можем считать недомолвкой, вызывающей интерес к дальнейшему разворачиванию сюжета.

Итак, супруги встречаются. В этой сцене Иванов стоит, обнявшись с женой, *не разлучаясь, чувствуя забытое и знакомое тепло любимого человека.* — Уже тепло, вместо призрачного и эфемерного *запаха*, который остается у него в воспоминании от Маши. Тут нечто более существенное, более материальное, нежели тот — запах *лесной листвы, незнакомой заросшей дороги* и *павших осенних листьев*, — что получит потом мощное развитие в следующей сцене, когда Иванов будет сидеть за столом в комнате своего дома, вытянув ноги и за-крыв глаза, а остальная семья — хлопотать в горнице и на кухне, готовя праздничный обед:

8. Он рассматривает вещи в комнате и представляет, как они *скучали по нем* (снова совершенно платоновский мотив, одушевление неживых предметов):

*Теперь он вернулся и смотрел на них, вновь знакомясь с каждым, как с родственником, жившим без него в тоске и бедности. Он дышал устоявшимся родным запахом дома — тлением дерева, теплом от тела своих детей, гарью на печной загнетке <*…> *Нигде более Иванов не ощущал этого запаха, хотя он бывал за войну по разным странам в сотнях жилищ; там пахло иным духом, в котором, однако, не было свойства родного дома*.

Вот тут ему и вспоминается запах Маши, запах ее волос, тревожный, зовущий из родного дома куда-то в новую дорогу. Он начинает вспоминать о ней, но тут же себя останавливает, отгоняя саму мысль: *Что она делает сейчас и как устроилась жить по-граждански, Маша — дочь пространщика? Бог с ней.......*— Это контрастирует с беспокойными мыслями жены о Семене Евсеевиче, которые читателю пересказаны в предыдущей сцене: для нее подобные мысли — постоянный повод терзаний, а для него иначе: ну, погулял и ладно... Как сказано, Люба простодушна, а ее муж себе на уме, к тому же ему хочется одержать верх в борьбе их самолюбий, компенсировать свою невольную неудачу — оттого что сплоховал перед сыном. И все это, надо сказать, ему удается.

Сын Петрушка продолжает наседать теперь уже не на отца, а на мать и на сестру, он им дает какие-то ужасно недетские, бесконечно рассудительные указания — мать он называет с явной иронией “стахановкой”, упрекая за то, что та слишком медленно готовит пирог: *привыкла копаться, стахановка*!21  — а сестру ругает, что она неэкономно обрезает кожуру на картошке (*зачем ты мясо с картошки стругаешь: от этого у нас питание пропадает... —* слово “питание” явно из взрослого лексикона), и даже огню в печке он дает установку, как гореть:

*Чего горишь по-лохматому.... даром, что ль, деревья на дрова в лесу росли.... А ты, Настька, чего ты щепу как попало в печь насовала, надо уложить ее было, как я тебя учил*.

Мне кажется здесь весьма важным незаметное, казалось бы, сказанное в упрек сестре, но подсознательно обращенное при этом к отцу (или такое, которое сам бы отец мог обратить на себя, если бы был более совестлив или если б задумался) — словосочетание *как попало*. Именно он, как мы понимаем, капитан Иванов, живет — *как попало*, а сын призывает всех жить “сознательно”, взвешивая каждый шаг, отдавая отчет во всех своих поступках. До какого-то времени отец терпит, но потом нагнетание обстановки в доме начинает его уже, так сказать, “доставать”:

…*что-то мешало Иванову чувствовать радость своего* *возвращения всем сердцем, — вероятно, он слишком отвык от домашней жизни и не мог сразу понять даже самых близких, родных людей*.

Сомнение в правильности этого своего “возвращения” далее все усиливается. (Множество осмыслений, в которых предстает в рассказе само понятие возвращения, и множество точек зрения на него оправдывает то, что Платонов предпочел в результате именно это заглавие “Семье Иванова”.) Чувство досады, должно быть, не раз возникает у главного героя, перерастая порой во что-то другое: подспудно отец испытывает страх перед сыном (тоже сначала на уровне умолчания). Этот страх будет реально воплощен в ночной сцене объяснения, когда проснувшийся Петрушка рассказывает отцу про женщин, которых якобы “имел” инвалид дядя Харитон, — тогда, по невольной аналогии, отец вспомнит о “своей” Маше и на миг подумает, что сыну и о ней тоже известно. Но это будет потом (в 10-й сцене).

Кульминацией 8-й сцены я считаю тот момент, когда Люба, расплакавшись за приготовлением пирога (она мажет его сверху жидким яйцом перед тем, как поставить в печь), продолжает, не замечая того, смазывать праздничный пирог — уже *слезами.* Перед этим читателю сказано, что она готовила *пирог-скородум* — очевидно, замешивая тесто без дрожжей, чтобы приготовить на скорую руку (а вот теперь своеобразной “закваской” пирога становятся вместо этого слезы — оксюморон, праздничный пирог на слезах).

Кроме того, когда она говорит, обращаясь к мужу: *Страшно было, что ты никогда к нам не приедешь*, — герой и читатель вполне могут это понять, соотнося с только что произошедшими событиями — то есть встретившейся герою девушкой Машей, с которой Иванов по пути завел роман и чуть было не “начал новую жизнь”. В подтексте остается: а ведь он мог действительно не вернуться домой, как, наверное, не вернулись множество фронтовиков, заведя на стороне другую семью, — то есть совсем по другой причине, чем та, о которой думает и от которой реально начинает плакать жена Люба, — не просто погибнув (конечно, эта реальная возможность лежит на поверхности произнесенной фразы). От самой Любы этот смысл, очевидно, скрыт (умолчание минус первой степени, так и не восстановимое, по крайней мере, для героини). Но также это и просто умолчание — для читателя: восстановимое с напряжением ума, при помощи догадки.

8.1. В добавленном эпизоде к этой, самой большой по объему (около 8 страниц), сцене, по сравнению с журнальным вариантом, Петрушка намеренно ест меньше всех и на простодушное объяснение (матери — отцу, очевидно, с его же слов, высказанных ранее), что это для того, чтобы отучить Настю есть слишком **много**, с видимым упреком обращается к родителям: *А вам ничего не жалко*.… *А я хочу, чтоб вам больше досталось*. — На что отец с матерью, как фиксировано Платоновым в последней редакции, поглядели друг на друга — и *содрогнулись* от слов сына. Выделенный глагол, на мой взгляд, сознательно добавлен в повествование позже: он получает роль провозвестника того действия, которым по сути завершится рассказ в финале, когда сама душа Иванова — *заполнилась содроганием*.

Надо сказать, что мотив **слез** — видимых и невидимых — в целом пронизывает рассказ: вначале, после расставания с Ивановым, так и не показав ему, что огорчена, плачет Маша, дочь пространщика, затем слезы капают у жены Иванова Любы (это замечает рассказчик, но, кажется, никто больше из героев) — на пирог-скородум, когда она вспоминает, как они жили с детьми всю войну, боясь, что отец больше не вернется домой22 . Тут же слезам матери начинает вторить и маленькая Настя, объясняя отцу: *Она* [мама] *плачет и я буду*. Наконец, уже ночью, плачет никем не видимый и скрывающий, что он не спит, Петрушка — от обиды за мать, которая не умеет оправдаться перед отцом, но еще и обвиненный отцом, заглазно, что он похож на старика: *Что за человек вырос — рассуждает, как дед —* <то есть излишне рассудителен, сварлив, придирчив>, и обидно названный им же — *отростком.* В последнем можно видеть несколько смягченное ругательство, нечто вроде “выродок”. Петрушка на упреки отца, высказанные в этом ночном разговоре матери, реагирует болезненно, но до времени про себя, в разговор не вступая: “*Ладно, — подумал он, — пускай я дед, тебе хорошо было на готовых харчах*!” Здесь сдерживаемая обида взрослеющего ребенка. Отец потом, после их разговора, как бы передает ему свое право старшинства: “*Большую волю ты дома взял,— сказал отец.— Да теперь уж все равно, живи здесь за хозяина*...” И наконец, в финале, когда душа самого Иванова приходит в *содрогание*, что же это как не слезы?

8.2. Второй кульминацией внутри этой же (8-й) сцены, на мой взгляд, выступает другое умолчание, уже вполне понятное для любого читателя и как бы лежащее на поверхности. Жена Иванова Люба не умеет скрыть появление в доме постороннего человека, ставшего во время отсутствия хозяина другом ее и детей, Семена Евсеевича: в результате оберегаемый матерью секрет наивно выдает младшая дочь, которая приберегает отложенный от обеда кусок пирога, как она называет того, для “дяди Семена”, — вещь, очевидно, неожиданная и крайне болезненно переживаемая матерью, а также — все понимающим старшим сыном. Мать в сильном замешательстве и на вопрос отца, кто этот Семен, отвечает невпопад, очевидно просто первое пришедшее ей в помутившуюся от неожиданности голову: *Не знаю, кто такой... Ходит к детям один, его жену и его детей немцы убили, он к нашим детям привык и ходит играть с ними.* То есть: <больше мне нечего о нем сказать>. Что у отца сразу же возникают явные подозрения и он возмущен, здесь не сказано: это ясно из дальнейших действий (вторая кульминация сцены): Иванов удивленно спрашивает жену, сколько же лет человеку, который приходит играть с его детьми? После чего мы читаем:

*Петрушка проворно посмотрел на мать и на отца; мать в ответ отцу ничего не сказала, только глядела на Настю груст-ными глазами, а отец по-недоброму улыбнулся, встал со стула и закурил папиросу*23.

Это можно назвать умолчанием нулевой степени, смысл которого понятен без объяснений, однозначно “вычитываясь” из контекста, на основе стандартных правил человеческого поведения и знакомства со средствами их выражения в художественном тексте. А Петрушка сначала пытался отвлечь отца от расспросов о “дяде Семене”, потом вместо оторопевшей матери, беря инициативу на себя, старается даже выгородить ее, защищая от невысказанных упреков, как будто даже подсознательно обвиняя и самого отца: *Он старей тебя — Семен Евсеич!.. Он нам пользу приносит, пусть живет*. — Это звучит как защита, но еще и как укор: <Семен нам пользу приносит, в отличие от тебя, до сих пор отсутствовавшего, — ведь от тебя-то пользы не было>. В последнем случае здесь умолчание, которое может “вычитывать” из текста читатель (зритель), а возможно — тоже подсознательно — так воспринимает реплику и сам отец (снова затрагивается тема старшинства, уважения и незазорности любви к старшим).

Разъяснение некоторых возможно появившихся у читателя ранее догадок мы получаем из слов автора, что Иванов начинает теперь чувствовать “робость” перед сыном:

*Он хотел было спросить у жены более точно, кто же такой этот Семен Евсеевич, что ходит уже два года в его семейство, и к кому он ходит — к Насте или к его миловидной жене, — но Петрушка отвлек Любовь Васильевну хозяйственными делами*.... <скорее всего, отвлек сознательно, чтобы отвести отца от опасных, с его точки зрения, расспросов>. Вслед за тем Петрушка довольно бесцеремонно напоминает отцу, что завтра тому необходимо сходить в райсовет и в военкомат, чтобы встать на учет — *скорей карточки на тебя получим. # — Я схожу, — покорно согласился отец*. И только спустя некоторое время находит повод, в свою очередь, “окоротить” сына. Когда Петрушка скажет, что собирается поступить кочегаром в баню, чтобы на получку “справить” матери пальто, отец ему возражает: *Без тебя, без твоей получки обойдёмся*....

9. В конце этой и в начале следующей (9-й) сцены выпущен эпизод, или даже целая сцена (в прежней редакции — два абзаца и заключенный между ними диалог), когда Петрушка колет дрова во дворе и говорит матери: *Мама, а ты любишь меня? # — Люблю, — ответила мать. # — Я тебя больше всех люблю, и ты меня люби больше всех*.

В окончательном виде сама 9-я сцена очень короткая: это ужин и подготовка семьи ко сну.

10. Следующая за ней сцена — вторая по значимости, если даже не самая значимая, и вторая по величине в рассказе (7 страниц). Это ночной разговор Иванова с женой, почти полностью подслушанный Петрушкой, который только прикидывается спящим. Умалчивая о собственном приключении по дороге домой, Иванов хочет показать себя безупречным супругом и всю вину за расставание переложить на жену <может быть, он уже решил для себя заранее возвратиться к Маше>. В своих упреках Иванов пользуется стандартным и вполне “обывательским” набором выражений: *кровь, что ль, у тебя горит еще*, *ты в дураках меня оставила, хватит тебе зубы мне заговаривать, не задуривай ты меня, все вы женщины такие, ты в сердце ранила меня, ты потеху, посмешище сделала из меня, правду говорят, баб много, а жены одной нету*… Почти все эти выражения вполне в духе “расхожей” мужской морали.

Кульминацией 10-й сцены можно назвать эпизод, когда Петрушка на печке в критический момент слышит то, что не мог на самом деле увидеть глазами. Отец доводит мать до слез своими убийственно прямолинейными расспросами и навязываемыми примитивными выводами: если Семен служит *по снабжению материальной части* на заводе (как она ему простодушно сообщает), — то, значит, он “жулик”; если он ходит к ним в дом, значит, с умыслом: нашел себе *бабу еще не старую, собой миловидную*... Люба не знает, что можно возразить на это, потом она говорит только, опять-таки как бы невпопад: *Он детям о тебе рассказывал, Алеша .*.. *он детям говорил, как ты воюешь там за нас и страдаешь*... — Вот тут-то Петрушка, лежа на печи, — *расслышал, что в глазах ее были большие остановившиеся слёзы*. Либо употребление глагола “расслышал” метафорическое, либо умолчание скрывает под собой некое невозможное событие, по сути дела чудо, объяснимое сыновним вчувствованием, глубоким сопереживанием матери. (Можно назвать это — умолчанием в квадрате, то есть на уровне домысла, домысливания читателя.) А вот умолчание от других героев, во внутренней речи Иванова, когда он после рассказа сына (про “дядю Харитона” и его жену) по-настоящему напуган, но не показывает виду: он готов допустить что-то вроде ясновидения у своего Петрушки: “*Вот сукин сын какой!— размышлял отец о сыне.— Я думал, он и про Машу мою скажет сейчас*...” Отца охватывает ужас: может быть, именно поэтому (или еще и поэтому) он решает затем уйти из дома.

На следующей странице еще одно умолчание: после того как все аргументы, приведенные женой, почему им надо жить вместе, опровергнуты (“правда” Иванова торжествует), он сам, отец, наконец, проговаривается. Можно понять это как оправдание перед самим собой — оправдание прошлого поведения (эпизода с Машей) и самого будущего решения расстаться с женой, бросив детей. Он говорит: *Все это чепуха какая-то! <*…> *Не задуривай ты меня... Скучно мне, Люба, с тобою, а я жить еще хочу.*

Выделенное здесь опять-таки позднейшая вставка, ранее в рассказе на этом месте был по-другому сформулированный упрек: *Я четыре года ждал там жизни — и вот она*. То есть, как теперь становится ясно, Иванов хочет освободиться, сбросив ненужную обузу семьи, чтобы “погулять”, как ранее высказал его подспудное желание автор, и, может быть, “пожить еще” *на воле*, почувствовав себя холостым человеком. Следует уже 2-я кульминация в этой сцене: Петрушка слышит признание матери отцу, которая рассказывает, как была в отчаянии и сблизилась с неким “инструктором райкома профсоюза”, из эвакуированных. Комментарий повествователя и прямая речь (или “прямая мысль”) героя: *Петрушка ничего не знал про этого инструктора и удивился, почему он не знал его. “Ишь ты, а мать наша тоже бедовая”, — прошептал он сам себе.*

Элементарный логический вывод здесь таков: значит, 11-летний Петрушка все понимает, как взрослый. Иванов устраивает жене форменный допрос (как раньше ему устраивал сын, но более профессионально), добиваясь сначала ее признания, что *женщиной* она *была давно*, только с ним, и *уже* *забыла* *когда*, а потом, для объяснения мужу того, зачем она разрешила Евсеичу ходить к детям, она говорит: *Я глядела на него и вспоминала тебя, что ты есть у нас...* Услышав, что, по мнению Евсеича, она, Люба, *походит* на погибшую его, Евсеича, жену, Иванов неожиданным вопросом: *А он на меня тоже похож?* — добивается ответа: *На тебя никто не похож, ты один, Алеша.* Далее могло бы следовать с его стороны убийственно логичное доказательство несостоятельности ее рассуждений: ведь если Евсеич не похож на него, ее мужа, то зачем было его приводить, пускать в дом, приближать к семье? До этого она как будто сказала, что пустила “Евсея” в дом, во-первых, чтобы он хоть чем-то заменил им отца (это само по себе понятно), но, во-вторых, еще и потому, что он ей самой *напоминал* мужа. Иванов вполне мог бы обвинить Любу в “женской логике”, но почему-то так и не сделал этого. Зато он обнаруживает другое слабое место в ее рассуждениях — и вот тут-то происходит один из центральных между ними диалогов, причем смысла ее ответа на свой вопрос он сам, возможно, даже не понимает:

*— Сколько раз ты встречалась с ним, когда бывала совсем близкой?* (речь об инструкторе райкома профсоюза, с которым она, современно выражаясь, как будто “переспала”)…. *Ведь с ним ты тоже была женщиной? # — Нет, не была я с ним женщиной, я хотела быть и не могла...*

Рассуждая вполне материалистически: то есть как “не могла”? Причем это сказано о человеке, имени которого даже не сообщается: Иванов презрительно называет того собирательным именем “Семена-Евсея” или еще “Евсейкой”, но инструктор профсоюза — это другой человек, чем Семен Евсеич. В ее устах — вполне платоновская логика, логика слова немотствующего и противоречивого, трудного для произнесения и для восприятия: она действительно хотела *почувствовать* себя женщиной с другим человеком и — не могла.

Следующей, уже 3-й или даже 4-й по счету кульминацией этой сцены становится то, что Люба просит прощения у мужа, а он, не в силах сдержать себя и стерпеть все услышанное, по-видимому, разбивает кулаком стекло лампы (окончательно даже непонятно, что: ведь Петрушка, от лица которого описываются события, находится в другой комнате)24 . От шума просыпается и начинает кричать Настя, Петрушка делает вид, что только сейчас проснулся, вот тут-то он и произносит свою “увещевательную”, или “воспитательную”, речь перед отцом — про дядю Харитона (потом, устав от нее, он *сморился* и быстро заснул).

11-я сцена снова короткая, она начинается с того, что утром мальчик не находит никого из родителей дома: мать, очевидно, на работе, а от Насти он узнает, что отец, взяв мешок, куда-то ушел. Читателю остается гадать: ушел ли тот совсем или еще собирается вернуться? И вскоре, через несколько абзацев, в начале следующей сцены, это умолчание находит свое разрешение. Но между 11-й и 12-й сценами пропуск с умолчанием (как дальше собирались дети, когда Петрушка понял, что надо бежать к отходящему поезду). Следующая сцена уже описывается, как и в самом начале, от лица старшего Иванова.

12. В этой сцене оказывается, что он, главный герой, сидит на вокзале: *Он уже выпил двести граммов водки и пообедал....* — После ночной ссоры с женой Иванов *окончательно решил уехать в тот город, где оставил Машу, чтобы снова встретить ее там и, может быть, уже никогда не разлучаться с нею* — это сопрягается с тем, что оставленная Ивановым Маша (этого, кстати, не знает сам главный герой, но зато знаем мы, читатели) *никого* [ранее было: никогда] *не могла забыть: ни подруги, ни товарища, с кем хоть однажды сводила ее судьба*, — то есть она, вероятно, продолжала бы его ждать. По-следним из доводов Иванова, в его глазах его оправдывающих и очевидно проговариваемых самому себе, как бы перебираемых в сознании, выступает следующий: *Вся любовь происходит из нужды и тоски; если бы человек ни в чем не нуждался и не тосковал, он никогда не полюбил бы другого человека25* *.*

Это как бы венчает или же зацикливает ранее упомянутый в его поучениях жене мотив “расчета”: о том, что во всем и всегда есть объективные причины и выгода конкретных лиц, все делается из расчета: значит, и ее знакомый “Семен-Евсей” не мог просто так, без тайного умысла ходить к ним в гости. И раньше он “учил” свою жену: *Глупая ты, Люба*26 *. Прости ты меня, пожалуйста.* *Ничего без расчета не бывает*. Теперь он оправдывает свои действия тем, что Любе, конечно, было выгодно поступить так, как она поступила, но простить ее за это нельзя. При этом Иванов не думает, что тот же самый силлогизм *посредством рассуждения в уме* (это оборот, вычеркнутый автором в окончательном варианте рассказа) может быть применен к нему самому: он-то убеждает себя, что не может оправдать Любу за то, что она сблизилась со своим “Семеном или Евсеем” — *из нужды*. Однако так же его собственное поведение с Машей, следовательно, не должно подлежать оправданию? <Значит, он готов назвать это настоящей любовью?> Об этом он как будто не задумывается, во всяком случае, повествователь не сообщает нам, что мысли Иванова заходят так далеко.

Итак, скрытый сюжет всей второй части рассказа (от приезда героя домой) состоит в том, что Иванов ищет оправдания своему “вольному”, или “мужскому”, поведению — для этого он и начинает обвинять жену в том, в чем на самом деле виновен сам, в чем грешен перед ней — в неверности. Ведь в общем-то даже неважно, была ли на самом-то деле ее и его “измена” — недаром подробностей их нам не сообщается — главное, что она **могла** быть и с той, и с другой стороны. Иванов начинает искать вину, довольно быстро ее находит и доказывает (самому себе), что во всем виновата жена, Люба. Его цель — самоутверждение. Грубо говоря, он хочет доказать, что “курица не птица, женщина не человек” (или, по Далю, “бабий ум — бабье коромысло, и криво, и зарубисто, и на оба конца”). Надо признать, что он легко достигает цели, одерживая над женой победу, но вот над детьми, особенно над Петрушкой, утвердиться все-таки не может.

Кульминацией последней, 12-й сцены следует считать эпизод с бегущими за поездом Петрушкой и Настей. Недаром критик Ермилов так взъелся на Платонова: особенно его возмутили в рассказе, как мы помним, жалкие фигурки спотыкающихся детей, “бегущих за гулящим отцом”. В окончательном варианте упоминание падающих детей из двукратного делается трехкратным. Сначала было сказано, что Петрушка *волочил* Настю за руку, когда та не поспевала за ним, потом они оба падают, на глазах наблюдающего это из тамбура поезда отца, и все-таки, поднимаясь, бегут вперед, но в окончательном виде рассказ дополняется третьим падением — после жеста рукой большего из детей, как будто *призывающего* *возвратиться* (Иванов еще не догадывается или только убеждает себя, что это **не** **его** дети, хотя читатель уже давно догадался):

*И тут же они снова упали на землю. Иванов разглядел, что у большего одна нога была обута в валенок, а другая в калошу, — от этого он и падал так часто*.

Еще одно умолчание, о котором может догадаться только читатель: почему Петрушка, всегда такой обстоятельный и аккуратный (оставленный повествователем в предыдущей сцене за отчитыванием и собиранием Насти в дорогу), вдруг сам оказывается одет бог знает во что и как?27  И. Спиридонова предлагает такое решение, что вроде бы еще в сценарии “Семья Иванова” разнокалиберная обувь на Петрушке объяснялась дефицитом обуви среди эвакуированных, но вот “в рассказе, наоборот, подчеркнуто, что Петрушка с ног до головы одет “исправно” (сцена встречи отца с сыном). В финале через перемену во внешнем облике Петрушки Платонов показывает внутренний переворот в ребенке: все рациональное уходит из Петрушки в этот миг — руководит им “чистое серд-це”, именно здесь оно открывает себя по отношению к отцу” (Спиридонова. С. 207).

То, что это именно его дети, дети Иванова, сообщается не сразу, а с характерным отступом и замедлением: вначале у читателя рождается догадка, которая потом подтверждается — нагнетанием все большего числа деталей: один из детей большего роста, он ведет другого или даже тащит за руку, на одной ноге у него валенок, на другой почему-то галоша... Вывод Ермилова как бы подтверждается: главный герой, капитан Иванов, — действительно толстокожий, или “грубошерстный”. Это тоже умолчание, но с последующей отгадкой. В финале герой чувствует, как *…жарко у него стало в груди, будто сердце, заключенное и томившееся в нем, билось долго и напрасно всю его жизнь, и лишь теперь оно пробилось на свободу, заполнив все его существо теплом и содроганием*.

До этого, как мы помним, “содрогнулись” отец и мать только однажды, когда Петрушка им признался, что не ест, чтобы им больше досталось. Само финальное возвращение происходит на уровне показа, но не проговаривается — ни героем, ни автором. О его решении нам, читателям, ничего не сообщается: мы лишь наблюдаем происходящее, как сцену, как последовательность действий (*диегетически*), но не *экзегетически* — не как объяснение происходящего и не как описание повествователемпроисходящего внутри героя, его мыслей (*миметически*). В финале Иванов просто спрыгивает с подножки и действительно *возвращается* — навстречу бегущим вслед поезду детям. Заглавие надо признать при этом наиболее многозначным символом, скрывающим за собой самую сложную и самую длительную игру в умолчание.

В зависимости, так сказать, от “расстояния” между этими элементами структуры в сюжете, наверное, следует различать умолчания более длинного “радиуса действия” и умолчания более короткого радиуса. Наиболее длинным в рассказе и становится умолчание заглавия — смысл “возвращения” окончательно проясняется в последней фразе. Итак, во-первых, есть умолчания с подтвердившимися ожиданиями (того или иного “радиуса действия”, со структурой умолчание=ожидание+разгадка), во-вторых, умолчания, так и не раскрытые во всем тексте (умолчания со знаком минус), и в-третьих, умолчания с ожиданиями, вовсе опровергнутыми дальнейшим ходом событий (ожиданияХ).

**Приложение. Мотив *попутности* и *сходства***

Во многих произведениях Платонова содержится как бы повторяющийся мотив, некая **идея**, или даже целый сюжет — *привыкания, привычности* или того, что герою *по пути,* так сказать, “по ходу дела”.В данном рассказе этот мотив выражен как идея *попутности* жизнии *неразборчивости* Иванова в средствах, *готовности* его *остановиться* натом, что просто первым *попалось в руки*. Вот объяснение того, что Иванов не любил скуки и состояния бездействия, в котором поневоле оказался при ожидании на вокзале, и того, как он привык выходить из этого томительного состояния:

*Иванов быстро обращался к делу жизни, то есть он находил себе какое-либо занятие или утешение, либо, как он сам выражался, простую подручную радость — и тем выходил из своего уныния*

или уже упомянутое ранее первое появление в тексте самой этой темы:

*...вокзал был разрушен в войну, ночевать было негде, и Иванов вернулся на попутной машине обратно в часть.*

И — ее дальнейшая разработка, именно применительно к нему самому и его взглядам на жизнь: Иванов смотрит через окно вагона *на попутные домики городка, который он едва ли когда увидит в своей жизни, и думал, что в таком же подобном домике, но в другом городе, живет его жена Люба с детьми....*

Тут в последней фразе, кроме некоторой избыточности, интересующий нас мотив переплетается еще с мотивом сходства, неотличимости или замены тождественным (мотив узнавания — как мы помним — подкрепляется еще и запахом родного дома).

С мотивом *безразличия* (или чего-то *первого попавшегося* под руку) близко смыкается идея *сходства* и *похожести*: то, что Семен Евсеевич два раза поцеловал ее в щеку, мы помним, Люба объясняет мужу тем, что она казалась ему, как он говорил ей, *похожей* — на его собственную погибшую жену. Вот и в поезде до этого Иванов смотрел на *попутные* домики и думал о сходстве — его собственного домика с этими. А мать во время обеда вспоминает, что *так же* как Настя, и она сама тоже откладывала пирог, закрывая подушками, чтобы он не остыл до прихода Семена Евсеевича. Петрушка пересказывает родителям рассказ о дяде Харитоне и его жене Анюте: поведение самого Харитона каким-то образом должно служить примером для его собственного отца — того, как следует себя вести в подобной трудной для него ситуации (сын вполне способен оценить сходство этих ситуаций!).

Ключевыми в рассказе мотивами следует считать также мотивы *отвычки* и *привыкания*. Про Машу, которая на войне *привыкла* к своим военным подругам и к летчикам, сказано, что она не знала, как будет жить теперь “гражданской” жизнью, от родственников же она *отвыкла*. И когда Иванов расстается с Машей, он ее *привычно* целует, как будто уже успев к ней привыкнуть. Его жена Люба отмечает про себя, что у Семена Евсеевича есть такая *привычка* — приходить к ним днем домой и сидеть с детьми. И маленькая Настя поначалу не может *вспомнить* отца: она, очевидно, от него “отвыкла”. Сидя же у себя в доме за столом, Иванов смотрит на забытые им вещи в доме и *вспоминает* их как своих “родственников”. Но зато от своих *родных и близких* он за четыре года тоже отвык, как Маша, как отвык иот домашней жизни. Семен Евсеевич, наоборот, за это время *привык* к детям Иванова, и Люба признается мужу, что она *тоже привыкла к нему*, что вызывает естественную ревность. Вот еще и ее неумелое самооправдание, почему она позволила Семену себя поцеловать: *Он говорил, что забылся и жену вспомнил, а я на жену его немножко похожа*. Видимо, вот фраза, из-за которой муж приревновал ее: *Без тебя было так грустно и плохо; пусть хоть кто-нибудь приходит, тогда не так скучно бывает и время идет скорее*.

 1 Соответственно — в “Правде” от 2 февраля 1947 года (за подписью председателя правления Союза писателей) и в “Литературной газете” от 4 января 1947 года, за подписью главного ее редактора.

 2 По предположению Н. Корниенко, над сюжетом рассказа “Семья Иванова” Платонов работал параллельно с одноименным сценарием кинофильма, в первые месяцы 1945 года, или же работа над сценарием предшествовала созданию рассказа. Сценарий опубликован: “Советская литература”. 1990. № 10 (комментарий там же, с. 78). В нем действие разворачивается не в течение нескольких дней, как в рассказе, а охватывает почти всю войну. Имя *Петрушка* у сына героя рассказа возникло уже после публикации “Семьи Иванова”, как видно, на стадии редактирования “Возвращения”: оно заимствовано из более раннего, не опубликованного при жизни автора рассказа 1943 года “Страх солдата”. Название “Возвращение” носил также рассказ А. Письменного, опубликованный в том же номере “Нового мира”, что и платоновская “Семья Иванова”, — в нем имеется, например, такая почти платоновская деталь: пришедший с войны инвалидом герой рассказа Яков Шурыгин (он потерял руку и ногу) боится соболезнований, сочувствия, он отказывается идти работать счетоводом, как ему предлагают, а стремится быть охотником за ондатрами на Сыр-Дарье в Казахстане, кем и был раньше. В начале есть и такой эпизод: в поезде, в котором едет Шурыгин, он видит пьяного, совершено опустившегося инвалида — на кого он ни за что не хотел бы быть похожим, распевающего песни и горланящего на весь вагон: “Жизнь-копейка! <…> Цена у ней дешевая. Сдачи не требует!”.

 3 Комментарий к “Возвращению” // *Платонов А*. Взыскание погибших. М., 1995. С. 667.

 4 *Некрылова А.Ф.* Театр Петрушки // *Некрылова А.Ф.* Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1988. См. в этой книге ил. 48 на с. 87 “Петрушка. Перчаточная кукла <...> Конец ХIХ — начало ХХ в.”, лицо которой чем-то напоминает лицо автора рассказа.

 5 Цитаты из рассказа Платонова даны курсивом, без кавычек. Выделения подчеркиванием здесь и далее мои; в угловых скобках — *предположения* (о статусе этих элементов текста подробнее в книге: *Михеев М.Ю.* В мир А. Платонова через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки. М.: Изд. МГУ, 2003). Четырьмя точками обозначаю прерванную мной цитату, знаком # убранный из цитаты абзацный отступ. — *М.М*.

 6 *Спиридонова И.А.* Платонов. “Возвращение”. Комментарий // *Спиридонова И. А*. “Внутри войны” (Поэтика военных рассказов А. Платонова). Петрозаводск: Изд. ПетрГУ, 2005. С. 181—182. Краткое изложение темы киносценария с условным названием “Семья Иванова” (там же. С. 170). В дальнейшем ссылки на это издание в тексте — Спиридонова, с указанием страницы.

 7 Что, кстати, весьма способствует его сценичности — ср. современную удачную, на мой взгляд, постановку “Возвращения” на малой сцене МХАТа Юрием Ереминым (сезон 2006–2007).

 8 Наиболее явный пример силлепсиса, или зевгемы: “Шел дождь и два студента” (Л. Толстой) или: “…Качайте пиво из бочек и детей в колясках…” (Саша Соколов). Об этом приеме у Платонова см.: *Нонака Сусуму*. О силлепсисе в “Котловане” Платонова // Творчество Андрея Платонова. Вып. 3. СПб., 2004.

 9 Ср., впрочем, в “Реке Потудань” характеристику главного героя как человека “со скромным, как бы постоянно опечаленным лицом”, выражение которого происходило, вероятно, “от обычной сосредоточенности молодости”. Следовательно, молодые герои отличаются для Платонова какой-то специфической сосредоточенностью?

 10 *Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.* Толковый словарь русского языка. М., 1992. А вот интересный комментарий к этой словарной статье некой Елены Дмитриевны Оксюкевич (в годы посещения Машковых бань — Лены Васильцовой), взятый в Интернете из писем на радио ведущему передачи “Русские вопросы” Борису Парамонову: “Разрешите также сообщить Вам, что я знаю (из жизни) про слово “*пространщик*”, точнее — *пространщица*. Это работница общественной бани, ответственная за чистоту и порядок на своем “пространке”, то есть довольно широком и длинном проходе между двумя длинными полумягкими лавками, обращенными лицом друг к другу. На этих лавках мы, посетительницы бань, складывали снятую с себя одежду: платье, белье, чулки — и вместе с сумкой с чистыми вещами накрывали все это полотенцем прежде чем идти в мыльную. # Пространщица следила, чтобы вещи не украли (дело было в середине 30-х годов ХХ века), чтобы никто свои вещи не разбрасывал. У кого вещи и обувь получше, она убирала в шкаф. Она постоянно протирала пол в своем пространке, так как после мытья, выходя из мыльной, мы все были мокрые и с нас текла вода. Если воды на нас было очень много, пространщица на нас, детей, ругалась, но не злобно. # Она, действительно, подавала большие белые привлекательные простыни тем, кто мог за них (напрокат) заплатить. Деньги, очевидно, шли в казну, так как там висело объявление: “Давая на чай, ты унижаешь себя и других”. # У пространщицы была еще одна обязанность: как только место на лавке освобождалось, она должна была сказать контролерше на дверях, сколько человек можно впустить из очереди”.

Характерно, что автор этих воспоминаний ассоциирует пространщицу не только с исходным *пространком*, но и с простынями — также немаловажный для данного рассказа ассоциативный комплекс.

 11 Эта реплика переделана из другой, еще в рассказе “Страх солдата” обращенной от Петрушки к старику дяде Игнату, но контекст там изначально иной: Петрушка требует, чтобы дядя Игнат, наоборот, надел на себя очки: *надень их на нос, а за уши нитки намотай, а то ты без очков ослепнешь скорей, будешь иждивенец и просить у колхоза...*

 12 Эта просторечная форма реально заимствована из рассказа “Страх солдата”, там ее произносит Петрушка — применительно к бабке Марфе, которая раньше *у девок* *ребят морила, а ее в тюрьму советская власть в заключение посадила. Пускай бы лучше бабка целой была, при ней бы людей рожалось поменьше и едоков-дураков избытка не было* (сам мотив повторяет еще и бабку *Игнатьевну* — из пролога “Чевенгура”). В результате пожилой солдат, который рассказал автору этот эпизод (дело происходит под Смоленском), говорит о том, что он впервые по-настоящему испугался на фронте, услышав именно эти речи мальчишки, — *он сморил меня своим злостным разумом*. Таких мальчиков со “злостным разумом”, как мы знаем, очень много в произведениях Платонова.

 13 Так, что даже “диегетические структуры повествования переходят полностью в миметические” (*Ходель Роберт*. Переводы романа “Чевенгур” с точки зрения проблемы ирреально-реального пространства // Russian Literature. XLVI (1999). North Holland. С. 172, ср. также: “иное лицо платоновской фикции — это чистый диегесис” (там же. С. 176).

 14 Первое — от греческого mimesis — подражание, первоначально термин древнегреческой философии, характеризующий сущность человеческого творчества как подражания (музыка — подражание гармонии небесных сфер; искусство — реальности). В нарратологии мимесису противостоит *диегесис* (diegesis) как изображению речи — изображение “неречи”, то есть реальных действий, самих событий. Третий компонент, который сюда можно добавить, — это *экзегесис*, то есть толкование, объяснение (автором) поступков, действий и мыслей своих героев.

 15 Хотя И. Спиридонова (видимо, вслед за Н. Корниенко) считает, что здесь, возможно, как и во многих других случаях, перед нами просто восстановление первоначальных текстовых купюр, обусловленных цензурой: “Р е з о н н о у с м о т р е т ь з д е с ь в о с с т а н о в- л е н и е н а ч а л ь н о г о а в т о р с к о г о т е к с т а. И з- в е с т н о, ч т о н а д п л а т о н о в с к и м и п р о и з в е д е- н и я м и р е д а к т о р ы п р о д е л ы в а л и ц е л ы е х и- р у р г и ч е с к и е о п е р а ц и и, ч а щ е в с е г о — “а м п у- т а ц и и”” (Спиридонова. С. 184–185). Но для установления того, что было на самом деле, необходимо познакомиться с рукописями — как рассказа “Семья Иванова”, так и правки его машинописи, то есть рассказом “Возвращение” в окончательном виде, что сделать пока невозможно (архив обрабатывается в секторе, руководимом Корниенко в ИМЛИ РАН, и доступ к нему закрыт).

 16 Здесь мы опять имеем дело с недосказанностью, вроде тех, на прояснении которых в своем исследовании поэтики “неостранения” у Платонова (и Достоевского) настаивает Ольга Меерсон (*Меерсон О.А.* “Свободная вещь”. Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Беркли, 1997; или более доступное издание — Новосибирск, 2002).

 17 О темах *попутности* и *сходства* см. Приложение.

 18 В рассказе 1943 года с некоторыми добавлениями: ..*..собой он худощавый, но головастый, и лицо у него спокойное, морщинистое и словно бы уже уставшее от житейской заботы, ....как будто повсюду они один непорядок видели и осуждали человечество* (“Страх солдата”).

 19 Тут мы должны соотнести излагаемое с фактами, которые во множестве стали известны после войны, в основном из слухов, но в послеперестроечное время еще и из воспоминаний, — о большом количестве “трофеев”, с которыми фронтовики (особенно “штабисты”, командный состав) возвращались из покоренной Германии.

 20 В тексте можно увидеть еще сквозной, то есть проходящий через весь рассказ и характеризующий многих, если не всех в нем героев, — сюжет *скромности, застенчивости* и *робости*: сначала “глаза Иванова глядели на Машу скромно, даже застенчиво” (чем он ей, по-видимому, и понравился). Затем сама Маша “по девичьей застенчивости” не спросила Иванова о его “семейном положении”, когда они остаются вместе в ее городе на два дня. Потом уже жена Иванова Люба “стеснялась мужа, как невеста”, потому что отвыкла от него, и “краснела”, когда он обращался к ней, у нее было “застенчивое” и даже “испуганное” выражение лица, которое ему, кстати, “столь нравилось” (а потом еще: “застенчивое и сильно утомленное”). Но теперь уже сам Иванов чувствует “робость” — перед своим собственным сыном и дальше “покорно” согласится на то, что назавтра ему следует сходить в райсовет и военкомат, чтобы встать на учет и, по-видимому, получить хлебные карточки (Петрушка приказывает ему, как старший: “станешь завтра на учет”).

 21 В журнальном варианте было чуть иначе: *привыкла копаться, стахановка тоже*! — тут происходит сокращение как бы излишнего вышучивания официальных авторитетов: *тоже <мне>, стахановка <нашлась>.*

 22 Она говорит ему теперь: “мы протерпели” — вместо более раннего, видимо, слишком выспреннего варианта — “претерпели”.

 23 Мотив **огня** или действий с огнем, как замечено И. Спиридоновой (Спиридонова С. 186–187), у Платонова в рассказе амбивалентен. Во-первых, огонь дает очищение (огонь назван среди *чистых* веществ), но с другой стороны, для читателя очевидна еще и — постоянная *игра с огнем*, к которой привык на фронте и продолжает в нее, словно по инерции, играть капитан Иванов. Недаром, наверно, он многозначительно закуривает, начиная понимать, с кем жена ему изменила. Потом, во время ночного разговора, в 10-й сцене, он еще многократно, в самые важные моменты их разговора вместо ответов, — то *зажигает* спичку, чтобы *раскурить* трубку, то молча *курит* трубку в темноте, то выбивает *жар* из трубки. Потом, после самого главного признания жены, снова — *закуривает* трубку и садится на табурет.

 24 В предшествовавшем “Семье Иванова” сценарии муж начинал крушить вообще все в доме: посуду, мебель, но там были более 10 действующих лиц, в том числе Семен Гаврилович Пашков, прообраз Семена Евсеевича, и такие “кинематографически” характерные платоновские детали, как выпадающая на пол вставная челюсть Пашкова, а также сохраняемая этим героем в неприкосновенности много лет кровать своей покойной жены (он дарит ее семье Ивановых — в финале же фильма дети разбирают эту подаренную кровать).

 25 Или вот еще переклички в мотивах **гнева** и **сердца** (как связь слов *осерчать* и *сердце* — ср. выражение “зайтись сердцем”): сначала днем после обеда Петрушка *осерчал* на сестру за то, что она надела очки дяди Семена; потом, уже ночью, он слышит с печи, как *серчает* голос отца, который ругается с матерью. В конце рассказа в самооправдание главного героя, решившего уехать от своей жены, сказано, что *его сердце ожесточилось против нее, и нет в нем прощения человеку, который целовался и жил с другим, чтобы не так скучно, не в одиночестве проходило время войны и разлуки с мужем*. — Эти последние выделенные слова — “целовался и жил” — снова детская речь, как будто Петрушкина, в устах отца.

 26 В ранней версии рассказа в этом месте было еще: *или хитрая...*

 27 Анджела Ливингстоун считает, что это можно трактовать “как некое возвращение [Петрушки] к нормальному детству” (*Ливингстоун А.* Мотив возвращения в рассказе А. Платонова “Возвращение” // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы. Кн. 2. СПб., 2000. С. 116).