

## **А. К. Булыгин**

### **Андрей Платонов и Карл-Густав Юнг**

На первый взгляд, подобное соседство имен советского писателя и швейцарского психолога кажется парадоксальным. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что и создатель «Котлована», и основоположник аналитической психологии имеют немало общего в понимании одного из самых таинственных феноменов бытия – психологии художественного творчества.

Еще читатели первых опубликованных книг Андрея Платонова отмечали, что писатель обладает способностью проникать в самые сокровенные глубины подсознания, доходить до самого главного, потаенного, видеть сущность за разнообразием внешних форм. Юрий Нагибин вспоминает, как в конце 1930-х гг., прия впервые в гости к Генриху Густавовичу Нейгаузу, он очень быстро сошелся со знаменитым пианистом и педагогом, и выяснилось, что оба они обожают Платонова и знают многие его тексты наизусть. Нагибин пишет, что несколько часов (!) подряд они цитировали по памяти любими фрагменты платоновской прозы. Согласитесь, довольно сложно представить в то время другого прозаика, чье слово удостаивалось бы подобной чести и вызывало бы интерес у рафинированного интеллигента и у молодого писателя, у нобелевского лауреата Э. Хемингуэя и рядового труженика.

В литературе о творчестве Платонова есть один лейтмотив, который звучит так: автор «Котлована» сумел заглянуть в столь глубинные пласти бытия, которые приоткрывают свои тайны лишь самым выдающимся умам в истории человечества. Иначе говоря, как пишет исследователь, Платонову было дано «сверхвидение, когда предметы за внешним обликом не скрывали своего существа»<sup>1</sup>.

Документы из архива писателя показывают, что эта особенность художественного видения воспринималась самим Платоновым как сознательная установка. Вот лишь одна из записей, которую писатель сопровождает словами «Очень важно! Существенно!!!»: «Сущно-

стью, сухою струею, прямым путем надо писать. В этом мой новый путь»<sup>2</sup>. Подобное «сверхвидение» достигается за счет преодоления всех препятствий между душой писателя и его произведением, за счет устранения «литературности», «красивости», «сделанности». Лучшие произведения автора «Чевенгур» – это прямое проникновение в потаенные глубины души. Не потому ли так «затрагивает» Платонов, что ему удается выразить нечто бесконечно важное и родное, но зачастую просто не передаваемое «нормальным» языком? Многие знаменитые фразы писателя – это, говоря словами К.-Г. Юнга, «попытка выразить вещи, для которых еще не существует словесного эквивалента»<sup>3</sup>.

О внутренней связи платоновского творчества с концепциями глубинной психологии уже говорилось неоднократно. Так, по словам Валерия Коваленко, «особое место в ряду средств „художественного жизнеобеспечения“ платоновской фразы имеет поистине феноменальная игра писателя на элементах архетипического сознания читателя. По всей видимости, Платонов не был знаком с учением Карла Юнга об архетипах „коллективного бессознательного“. Но присутствие в значительной части его фраз таких слов и словосочетаний, которые выражают фундаментальные и одновременно универсальные образы и схемы духовной деятельности человека, является непреложным фактом. Речь поэтому может идти не о сознательно применяемом (как это имело место, скажем, у Г. Гессе или Г. Маркеса), а об интуитивно найденном Платоновым способе мастерской „игры“ на архетипичности читательского воображения»<sup>4</sup>.

Анализируя знаменитую платоновскую повесть, Михаил Золотоносов приходит к выводу: «Превращение человека в безжизненный автомат, полную куклу, управляемую „коллективным бессознательным“, – вот итог раздумий автора „Котлована“»<sup>5</sup>. Не соглашаясь с общим смыслом выскаживания (в частности, с тем, что итог раздумий Платонова можно выразить подоб-

ной фразой), отметим, что юнговский термин «коллективное бессознательное» действительно как нельзя лучше применим к произведениям писателя.

К терминам аналитической психологии прибегает и Е. Толстая-Сегал, когда пишет: «Творчество Платонова – это реконструкция восприятия идей ушедшей эпохи в новом, чуждом ей сознанию на базе генерализованного, архетипизированного языкового мышления»<sup>6</sup>.

Как понятие «архетип», так и понятие «коллективное бессознательное» являются не столько терминами, сколько элементами определенной концепции, знаками «картины мира», постулируемой аналитической психологией. Попытаемся вкратце ее обрисовать.

Основой, на которой базируется юнговская концепция, является специфический взгляд на психическое бытие как на «сложное единство разнородных, но взаимосвязанных систем»<sup>7</sup>. Таких систем, по Юнгу, семь.

1. «Я» – сознательная и контролируемая часть психики.

2. «Маска» – «сознательная кожа» личности, ее защита, «внешняя установка», существо, составляющее внешний характер человека. «Маска есть то, что человек, по сути дела, не есть, но за что он сам и другие люди принимают этого человека»<sup>8</sup>.

3. «Тень» – «все негативные черты индивида, воспринятые им через наследственность, но отторгнутые его сознанием и оттесненные в бессознательное», «темная и приземленная часть личности, ... „мое зло“, на котором „покоится“ Я, его нельзя просто изгнать или отбросить, но лишь раскрыть в себе»<sup>9</sup>.

4. «Анима» – «„образ души“, это „образ женщины вообще“, не интегрирующийся с „Я“, „омываемый чувством“, в котором сливаются представления матери, женщины и души»<sup>10</sup>.

5. Лично-бессознательное с комплексами – все то, что формируется в течение всей жизни на основе личного опыта.

6. Коллективное бессознательное с архетипами. Коллективное бессознательное – «глубинный слой психики, который передается по наследству и является вместилищем архетипов». Под этим Юнг понимает определенные мотивы и комбинации понятий, которые наделены свойством

«вездесущности» и которые выявляются «в мифах и верованиях различных народов, заведомо не имевших между собой никаких связей, в сновидениях, бредовых фантазиях современных индивидов, для которых абсолютно исключено знакомство с мифологией»<sup>11</sup>. Архетипы – это «врожденные возможности представления, ставящие известные границы самой смелой фантазии, – так сказать, категории воображения, в каком-то смысле априорные идеи, существование которых, впрочем, не может быть установлено иначе, как через опыт их восприятия. Они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования, иначе говоря, мы способны реконструировать изначальную подоснову праобраза лишь путем обратного заключения от законченного произведения искусства к его истокам»<sup>12</sup>.

«Праобраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, человека или события, – повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия. Соответственно мы имеем здесь в первую очередь мифологическую фигуру. Подробнее исследовав эти образы, мы обнаружим, что в известном смысле они являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков: это, так сказать, психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа»<sup>13</sup>.

Иначе говоря, архетипы – это формальные структуры, которые присутствуют в каждом человеке, соединяя нас с бесчисленными поколениями наших предков, с их переживаниями, поведением, творчеством. Согласно Юнгу, вся жизнь, вся деятельность людей пронизана ими, строится на их основе, меняя лишь содержание, но сохраняя свою формальную основу. Сфера, где наиболее четко можно «увидеть» архетип, – художественное творчество, социальная организация и связанная с ней символика. «Все наиболее действенные идеалы всегда чуть более или менее откровенные варианты архетипа, в чем легко можно убедиться по тому, как охотно люди аллегоризируют такие идеалы, – скажем, отчество в образе матери, где сама аллегория, разумеется, не располагает ни малейшей мотивирующей силой, которая вся целиком коренится в символической значимости

## А. К. Булыгин

идеи отечества»<sup>14</sup>. Последний, седьмой элемент в юнговской структуре человеческой психики, это «самость» — «центральный архетип, первообраз упорядоченной целостности, на языке общечеловеческой символики выражаемый фигурами круга, квадрата, креста, символами возрождения (архетип младенца и т. п.)»<sup>15</sup>. «Самость, — отмечает Юнг, — есть величина, относящаяся к сознательному Я как целое к части. Она охватывает не только сознательную, но и бессознательную psyche и потому есть как бы личность, которая между прочим есть и мы»<sup>16</sup>. «„Самость“ есть единство, объемлющее сознание и бессознательное, но в то же время она есть центр и цель прогресса индивидуации, то есть становления личности»<sup>17</sup>. В связи с понятием «самость» С. С. Аверинцев вспоминает такие выражения, как «быть, а не казаться», знаменитые слова Пиндара «Стань тем, что ты есть!», «познай самого себя».

Многие из тех, кто писал о Платонове, отмечают особое эмоциональное воздействие его текстов. Теории Юнга помогают объяснить и это явление. Андрей Платонов, наделенный способностью проникать в глубины подсознания, в заповедную область коллективного бессознательного, постоянно репродуцирует мифологические структуры, что и объясняет особое эмоциональное воздействие его прозы. По словам Юнга, «момент возникновения мифологической ситуации всегда характеризуется особой эмоциональной интенсивностью: словно в нас затронуты никогда ранее не звеневшие струны, о существовании которых мы совершенно не подозреваем»<sup>18</sup>. Читая Платонова, постоянно ощущаешь, что за конкретными ситуациями, персонажами, образами стоит нечто более значительное, существенное, затрагивающее ключевые жизненные вопросы. Писателю в любой сцене удается увидеть такое, что касается каждого человека, всей системы его связей с миром. «Особенный смысл подлинного произведения искусства как раз в том, что ему удается вырваться на простор из теснин и тупиков личностной сферы, оставив далеко позади всю временность и недолговечность ограниченной индивидуальности»<sup>19</sup>.

В работах, посвященных психологии творчества, Юнг выделяет два рода художественных произведений. К первой групп-

пе он относит такие, которые рождаются в соответствии с намеченной программой, материал подвергается сознательной и целенаправленной обработке, творческий процесс предельно рационализирован, автор полностью « управляет» своим детищем, рассчитывая средства для достижения желаемого результата.

Произведения, относимые ко второй группе, «буквально навязывают себя автору, как бы водят его рукой. <...> Во всем этом через него прорывается голос его Самости, его сокровенная натура проявляет сама себя и громко заявляет о вещах, которые он никогда не рискнул бы выговорить. Ему осталось лишь повиноваться и следовать, казалось бы, чужому импульсу, чувствуя, что его произведения выше его и потому обладают над ним властью, которой он не в силах перечить»<sup>20</sup>. Примеры этого типа слишком хорошо известны. Достаточно вспомнить «Кублахан» С. Т. Колриджа, «Прозрачных облаков свободное движение» А. К. Толстого и многое другое. О создании именно такого рода произведений говорится в стихотворении Анны Ахматовой «Творчество».

Нет сомнений, что к этому же типу относятся и лучшие произведения Андрея Платонова. Подтверждение этому мы находим в высказываниях писателя как о своем, так и о чужом творчестве. В одном из его писем к жене мы читаем: «Меня ждет работа о волгодонском канале Петра. Очень мало исторического материала, опять придется лечь на свою „музу“: она одна мне еще не изменяет»<sup>21</sup>. В другом письме высказывание не менее характерное: «Полтораста страниц насиливал я свою „музу“ в „Эфирном тракте“. Пока во мне сердце, мозг и эта темная воля творчества — „муза“ мне не изменит. С ней мы действительно — одно. Она — это мой пол»<sup>22</sup>.

Эта платоновская «муза», этот «внутренний голос», исходящий из глубин души, и стал фактором, создавшим из мечтателя пролеткультовского толка, истового сторонника революционных преобразований, проницательнейшего писателя, показавшего в «Чевенгуре» и «Котловане» колоссальную опасность пути, по которому устремилось общество. Неслучайно отказ публиковать его произведения вызывал у автора буквально физические муки — ведь то, что выходи-

ло в конце 1920-х гг. у Платонова из-под пера, шло наперекор многим его прежним симпатиям и убеждениям; но его новая позиция была выстрадана, «вымучена», досталась ему в результате тяжелейшего кризиса, когда приходилось расставаться с вошедшими в кровь и плоть иллюзиями. Понятно поэтому, что открывшийся мир идей, предчувствий, прозрений обретал статус истинного и Платонов считал своим долгом эту истину до людей донести.

Однако ни «Чевенгур», ни «Котлован» не напечатали, а «Впрок» и «Усомнинившийся Макар» подверглись такой критике, что писатель надолго оказался отторгнутым от официальной литературы. «Не приняли роман – и руки и тело покрыли нарывы. Сломать человека легче, чем думают»<sup>23</sup>. Горькое признание... Но здесь важен и другой аспект – ощущение Платоновым своего призыва и возможности повлиять на жизнь общества, предостеречь от опасности утратить «нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего»<sup>24</sup>. Что это, как ни хорошо известная нам формула: «поэт-пророк», поэт, видящий глубже остальных как саму жизнь, так и перспективы этой жизни? Но откуда же берется тогда это видение?

Вспомним уже цитированные строки, где Платонов определяет своеобразие своего пути в том, что писать надо «сущностью», «прямым путем». Слова эти неоднократно повторяются в различных вариантах, образуют синонимические ряды: «Сущность» – «человечность», «прямой путь» – «прямое чувство жизни»: «Писать надо не талантом, а „человечностью“ – прямым чувством жизни»<sup>25</sup>. Интересно, что спустя несколько лет Платонов напишет почти дословно то же самое, изменив всего одно слово, которое еще в большей степени выявляет близость авторской позиции концепции творчества Юнга: «Писать не талантом, а человечеством, сущностью свою»<sup>26</sup>. Если в первой записи «человечность» – это категория скорее этическая, помимо всего прочего характеризующая и нравственную позицию писателя, то «человечество» – категория онтологического порядка, сущность которой будет более понятна, если мы вспомним определение коллективного бессознательного и архетипов. «Писать

человечеством» – то есть выявлять те структуры, которые скрыты в самих глубинах бессознательного, единого для всех людей, открывать «сущность жизни».

Один из героев повести-притчи «Котлован», Вощев, в разговоре с представителем завкома говорит: «Я мог бы выдумывать что-нибудь вроде счастья, а от душевного смысла улучшилась бы производительность»<sup>27</sup>. Знаменательно, что эту же мысль автор повести спустя несколько лет повторит, но уже от своего имени. В годы Великой Отечественной войны Платонов запишет: «Я не могу сам воевать, не могу выдумать мину или самолет, но я могу обнадежить все души людей и дать им силу правильного понимания жизни»<sup>28</sup>. Истина вносит гармонию в жизнь людей, говорит сам Платонов, дарит им счастье единства духовного и материального, делает осмысленным и радостным даже самый тяжелый труд.

Никто лучше гениального писателя не может справиться с этой задачей – приоткрыть людям истину, ту самую «силу правильного понимания жизни». Эта функция приравнивает художника к ветхозаветному Богу, который, согласно Писанию, «вдунул в лицо его (человека. – А. Б.) дыхание жизни, и стал человек душою жизью» (Быт. 2, 7.). Ни чувствовал ли это Платонов, когда писал: «Все возможно – и удается все, но главное – сеять души в людях»<sup>29</sup>?

Мы видим, что писатель выступает в роли своеобразного «целителя», помогает человеку узнать причину своей болезни и тем самым сделать шаг к ее преодолению. Но ведь именно так и понимает функцию художника К.-Г. Юнг! «Любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, „задевает“ нас; оно действительно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Говорящий праобразами говорит как бы тысячью голосов, он пленяет и покоряет, он поднимает описываемое им из однократности и временнености в сферу вечносущего, он возвышает личную судьбу до судьбы человечества и таким путем высвобождает в нас те самые спасительные силы, что извечно помогали человечеству избавляться от опасностей и превозмогать даже самую долгую ночь»<sup>30</sup>.

Чтобы получить эту возможность «говорить праобразами», писателю как раз и

## A. K. Булыгин

необходимо «ощутить сущность», т. е. то, что неустанно повторяет Андрей Платонов. Его записи содержат фразу, как бы в «голом» виде представляющую итог всех его высказываний о творчестве. Предельно лаконичная «чистая» сущность: «Главное, самое главное...»<sup>31</sup>

Механизм проникновения в это «главное» прекрасно описан Юнгом: «Художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности, после чего каждый получает возможность, так сказать, снова обрести доступ к глубочайшим источникам жизни, которые иначе остались бы для него за семью замками. Здесь кроется социальная значимость искусства: оно неустанно работает над воспитанием духа времени, потому что дает жизнь тем фигурам и образам, которых духу времени как раз все больше недоставало. От неудовлетворенности современностью творческая тоска уводит художника вглубь, пока он не нащупает в своем бессознательном того праобраза, который способен наиболее действенно компенсировать ущербность и однобокость современного духа»<sup>32</sup>. По словам Юрия Пастушенко, «архетипическое видение – это видение обобщающих процессов бытия, и по своей сути не может являться лишь частной творческого метода художника. Именно оно выводит у Платонова основную проблематику с уровня социального на уровень культурный. Писатель улавливает смену парадигм мировой цивилизации, когда на смену христианскому миропониманию, казалось, уже полностью вытеснившему языческое, приходит ситуация напряженного диалога с вновь активизирующими архаичными формами мышления, выступающими теперь уже в виде новейших идей времени. Он заставляет их стать эмоционально переживаемыми моментами личного существования. Но над личной судьбой героев просматривается след судьбы всего человеческого рода. И вот уже разбуженное подсознание начинает доносить знаки наиболее общего и единого начала мира»<sup>33</sup>.

В свете вышесказанного становится понятным и тот факт, что с начала 1920-х гг. буквально за несколько лет принципиальным образом изменился и сам язык Платонова, сформировавшийся в феномен, равного по оригинальности ко-

торому, вероятно, не найти во всей русской литературе. Не забудем при этом, что ранние произведения автора «Котлована» глубоко концептуальны. Они питаются идеями К. Маркса, В. И. Ленина, Л. Д. Троцкого, деятелей Пролеткульта Н. Ф. Федорова, В. Освальда, А. Богданова, А. В. Луначарского и проч. Мы не хотим сказать, что влияние этих авторов на Платонова позднее ослабевает, – нет, но оно вступает во взаимодействие с тем внутренним голосом, который начинает ощущать в себе писатель и который Юнг называет «автономным комплексом». Это взаимодействие и создает тот особый «стиль Платонова», над загадкой которого бьются исследователи. Приблизиться к пониманию истоков этого абсолютно ни на кого не похожего стиля помогает опять-таки Юнг.

Исследуя феномен автономного комплекса, швейцарский психолог отмечает, что в произведениях такого рода «естественно было бы ожидать странных образов и форм, ускользающей мысли, многозначности языка, выражения которого приобретают весомость подлинных символов, поскольку наилучшим возможным образом обозначают еще неведомые вещи и служат мостами, переброшенными к неведомым берегам»<sup>34</sup>.

Все эти признаки в полной мере можно отнести к зрелым платоновским произведениям, в первую очередь, конечно, к «Чевенгур» и «Котловану», а если говорить о цельности, гармоничности, уравновешенности всех вышеперечисленных структур, то предпочтение, безусловно, следует отдать последнему из них – «Чевенгур» все же является нам *процесс становления* как метода, так и идейной концепции писателя, окончательно сформировавшихся лишь к концу работы над романом.

Изучая юнговскую теорию художественного творчества и читая заметки на эту же тему Андрея Платонова, иногда кажется, несмотря на абсурдность такого предположения, что выдающийся русский писатель и маститый швейцарский ученый знали произведения друг друга – так много у них общего в понимании и процесса творчества, и структуры личности, и направления ее движения. Так, например, в записной книжке Платонова начала 1930-х гг. мы читаем: «Каждый

человек с детства вырабатывает себе социальную маску, чтобы гарантировать себе наибольший успех. Уже с детства человек впадает в уродство: все люди на самом деле замаскированы. Что если бы человек был без маски! Как хорошо!»<sup>35</sup>

Здесь помимо очевидного сходства с Юнгом в понимании природы «маски», можно заметить еще одно удивительное совпадение. Речь идет об общем направлении развития человеческой личности, которое, согласно теории основоположника аналитической психологии, заключается в индивидуализации, предполагающей перенос психической энергии из бессознательной сферы в сознательную. «Гармонизация человеческой личности, процесс дифференцирования всех психических функций и установление живых связей между сознанием и подсознанием при максимальном расширении сферы сознательного обозначается Юнгом как „индивидуация“, поскольку таким путем достигается ценностная консолидация личности, переход от персоны (маски) к высшей „самости“, предполагающей окончательный синтез сознательного и бессознательного, личного и коллективного, внешнего и внутреннего»<sup>36</sup>.

Для Платонова высвобождение от «маски» — мечта, реализуемая лишь в художественном мире, хотя стремление писателя сохранить и в жизни человеческий облик общеизвестно: этим можно объяснить и его сознательное самоустраниние от участия в насквозь задемонизированной «общественной жизни» эпохи. Для Юнга же аналогичный процесс — телеологическая установка, определяющая практическое применение его философской и психологической концепции.

Тема «Платонов и Юнг» таит в себе еще немало возможностей для исследования. Материалом при этом могут служить не только художественные произведения Платонова, но, что еще более важно в данном случае, его письма, заметки, наброски неосуществленных замыслов. Вот, например, одна из записей: «Рассказ о матери, которая любила одного сына и не любила другого. Но тот, которого она не любила, любил ее и отдал жизнь свою за нее, а тот, которого она любила, предал мать»<sup>37</sup>. Здесь представлена классическая мифологема, увидеть которую можно во множестве как фольклорных, так и

авторских произведений (вспомнить хотя бы «Короля Лира»). Конечно, реализуй Платонов этот замысел, несомненно получилось бы произведение, насыщенное и другими идеями, осложненное, может быть, иными сюжетными линиями. Но уже сам факт, что в основе платоновского замысла лежит классическая архетипическая схема, говорит о принципиальных особенностях художественного мышления писателя, разобраться в которых нам помогает аналитическая психология.

### Примечания

<sup>1</sup> Гаврилова Е. Н. Андрей Платонов и Павел Филинов. О поэтике повести «Котлован» // Лит. учеба. — 1990. — Кн. 1. — С. 169.

<sup>2</sup> Платонов А. П. Записные книжки: материалы к биографии / публ. М. А. Платоновой; сост., подгот. текста, предисл. и примеч. Н. В. Корниенко. — М., 2000. — С. 100.

<sup>3</sup> Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтическому творчеству // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв.: трактаты, ст., эссе. — М., 1987. — С. 219.

<sup>4</sup> Коваленко В. Язык свободы у Достоевского и Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. — М., 2000. — Вып. 4, Юбилейный. — С. 205-206.

<sup>5</sup> Золотоносов М. Усомнившийся Платонов («Чевенгур», «Котлован») // Нева. — 1990. — № 4. — С. 190.

<sup>6</sup> Андрей Платонов. Мир творчества. — М., 1994. — С. 82-83.

<sup>7</sup> Филос. энцикл.: в 5 т. — 1960. — Т. 5. — С. 600.

<sup>8</sup> Аверинцев С. С. Аналитическая психология К. Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике: сб. ст. — М., 1972. — Вып. 3. — С. 125.

<sup>9</sup> Там же. — С. 126.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Юнг К. Г. Указ. соч. — С. 229.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. — С. 230.

<sup>15</sup> Аверинцев С. С. Указ. соч. — С. 149.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. — С. 150.

<sup>18</sup> Юнг К. Г. Указ. соч. — С. 229.

<sup>19</sup> Там же. — С. 220.

<sup>20</sup> Там же. — С. 221-222.

<sup>21</sup> Вся разгадка — в человеке: из ст. и писем Андрея Платонова // Платонов А. П. Котлован: избр. проза. — М., 1988. — С. 308.

<sup>22</sup> Там же. — С. 309.

<sup>23</sup> Платонов А. П. Записные книжки. — С. 176.

### **A. K. Булыгин**

- <sup>24</sup> Он же. Котлован: Материалы творческой истории. – СПб., 2000. – С. 116.
- <sup>25</sup> Он же. Записные книжки. – С. 97.
- <sup>26</sup> Там же. – С. 81.
- <sup>27</sup> Он же. Котлован. – С. 23.
- <sup>28</sup> Там же. – С. 218.
- <sup>29</sup> Там же. – С. 44.
- <sup>30</sup> Юнг К. Г. Указ соч. – С. 230.
- <sup>31</sup> Платонов А. П. Записные книжки. – С. 240.
- <sup>32</sup> Юнг К. Г. Указ соч. – С. 230.
- <sup>33</sup> Пастушенко Ю. О мифологической природе образа у Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. – М., 2000. – Вып. 4. – С. 344.
- <sup>34</sup> Юнг К. Г. Указ соч. – С. 230.
- <sup>35</sup> Платонов А. П. Записные книжки. – С. 100.
- <sup>36</sup> Аверинцев С. С. Указ соч. – С. 150.
- <sup>37</sup> Платонов А. П. Записные книжки. – С. 237.