

**СОКРОВЕННЫЕ ТРОПЫ:
ПОЭТИКА СТИЛЯ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

**INNERMOST TROPES:
POETICS OF THE STYLE OF ANDREY PLATONOV**

Susumu Nonaka

**INNERMOST TROPES:
POETICS OF THE STYLE
OF ANDREY PLATONOV**

Far East, Close Russia. Vol. 3

Belgrade
• 2019 •

Сусуму Нонака

**СОКРОВЕННЫЕ ТРОПЫ:
ПОЭТИКА СТИЛЯ
АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА**

Дальний Восток, близкая Россия. Вып. 3

Белград
• 2019 •

Книга посвящена рассмотрению вопросов, касающихся тропов и фигур в творчестве А. Платонова. Работа раскрывает уникальность и универсальность стиля самобытного выдающегося писателя, которые дают возможность проследить его творческую эволюцию и поставить его в контекст мировой литературы. Книга адресована специалистам по теории литературы и риторике, филологам, а также широкому кругу заинтересованных читателей.

В оформлении обложки использована работа
В. А. Сидура «Играющий на балалайке», 1964 г.

Художественное оформление:
Ана Неделькович

Компьютерная верстка:
Стефан Розов

ISBN 978-86-6040-008-8

Издательство «Логос», Белград

Отпечатано в типографии «Графичар»
31205 Севойно, Горяни б/б, Республика Сербия

© С. Нонака, 2019

НАТАЛЬЯ КОРНИЕНКО

В «РИТМЕ ТИХОГО ПОВТОРЕНИЯ ВМЕСТЕ С ДРУГИМИ»

В название нашего небольшого предисловия к замечательной книге японского филолога Сусуму Нонаки о языке прозы Андрея Платонова вынесена усеченная строка из его статьи 2005 г., посвященной феномену сравнений в романе «Чевенгур». Вот как звучит эта строка, интонационно родная революционному и одновременно тихому языку Платонова, в исследовательском рассказе о «сокровенном» в грандиозных событиях «Чевенгура»:

«Сравнение “словно в теплой тесноте материнского сна”, безусловно, типично “платоновское”, но вместе с тем оно и явно традиционное. Исходя из парадигматического образа утробы матери как тихого, интимного места, это сравнение задает ритм тихого повторения вместе с другими сравнениями одного и того же типа»¹.

Ритм «тихого повторения» определяет пафос исследовательской логики Сусуму Нонаки. Это не вообще разговор о странном, трудном, непонятном языке Платонова, а предложение проследить в одном из текстов произведений Платонова за жизнью некоторых классических тропов, которые мы встречаем в любом художественном тексте — от древних до современных. Проследить вместе с другими исследователями (о языке Платонова написано немало замечательных работ, на которые ссылается Нонака), а также с теми «сокровенными читателями», кто обратится к его книге. Тихое обращение к современному читателю-исследователю, проходящее лейтмотивом через все главы книги пригласение подключиться к его наблюдениям и некоторым выводам, — эта исследовательская установка близка Платонову. Все-таки не только мы изучаем Платонова, но и он изучает нас, учит чему-то главному.

И читателю, рассчитывающему на завлекательный сюжет, на какой-то однозначно ясный «ответ» в произведениях Платонова, нечего и братья за его

¹ Нонака С. Повтор сравнений в «Чевенгуре» (К постановке вопроса) // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 339. В наст. изд., с. 54.

книги. Ибо фундаментальная позиция автора, открыто заявленная в «Чевенгуре», — подлинное искусство это «разговор с самим собой». К нему Платонов приглашает каждого из его читателей, ведь правдивее всего мы говорим «про себя», говорим не логически завершенными фразами, а словами, мысленно и эмоционально окрашенными, устанавливаем свои отношения с внешним миром, со своей собственной уникальной и единственной для нас жизнью. При этом не стоит забывать, что «разговор с самим собой» это вовсе не «забава», а трудное «мероприятие». Темная и смутная глубина жизни — вот, собственно, интерес платоновских творений, в которых только за гранью себя, за чертою «ясного и понятного» может начинаться нечто значительное. До такой точки зрения надо еще дорасти, «доработаться», чтобы, как Платонов, понять, что чистый разум «есть идиотство и пустодушие», а главная задача есть «всепонимание», эмпатия, способность «до теплотворности» ощутить «чужую отдаленную жизнь»... Сущность мира, явленного в языке Платонова, — в создании неразрывного сцепления человека, природы и истории, когда их внутренний распад и разрыв связей между ними, кажется, уже достиг предельной точки. Это своеобразная поэтика памяти, полета образа-слова над бездной почти небытия и абсурда создает колоссальную экспрессию платоновского языка. Его тексты по природе своей другие, это другой вид деятельности. Это возвращение к некоему первичному тексту, который есть и наука, и философия, и литература, и религия. В его языке каждое слово реализует все свои возможные значения. И все ассоциативные связи слов наслаиваются друг на друга одновременно. У Платонова каждое предложение — это событие (перечитайте экспозиции его произведений), каждое слово — созвездие смыслов, а отношения между смыслами, возникающими в связи с этим словом, совершенно уникальны. Они у каждого писателя уникальны, но Платонов превзошел всех. Могучий дар — он даже в типе, напоре платоновского письма. Реалист? Реалист. Модернист? Модернист. Можно доказывать, что он сюрреалист... Он гораздо более глубокая загадка.

Об этих загадках языка Платонова много интересного было сказано на круглом столе, проходившем в рамках Международной научной конференции. Приведу лишь одно высказывание тогда еще студентки Литературного института, а сегодня известного драматурга Натальи Ворожбит:

Мир изменился и потребовал новых красок для своего описания. И этими красками первый, кто по-настоящему владел, был Платонов. Его язык — удивительное явление в литературе. Много об этом уже написано и будет написано. Мое ощущение такое: язык Платонова — это когда слово служит средством углубления в суть самого слова и этому приносятся в жертву все нормы литературного языка. Слово поворачивается другой, неожиданной стороной, оно нацелено на ассоциацию мысли, оно ловит его и приковывает к месту. Слово становится физиологически ощутимым, как будто читаешь на ощупь. <...> В словосочетаниях могут отбрасываться все привычные предлоги, союзы, а предложения строятся по одному автору ведомому образцу. И оказывается,

что эти неожиданные сочетания гораздо сильнее наталкивают на мысль, чем привычные, правильные обороты. Читатель думает неустанно, потому что ничего другого ему не остается — конструкция словообразования настолько внезапно как бы оголена, что мозг читателя и мысль автора сталкиваются без всяких преград.

Что-то я слышала от нескольких читателей об однообразности стиля Платонова. Не думаю, что это верно. Он не однообразен, он просто первый. Он нетрадиционен².

Книга Сусуму Нонаки подключается к уже сложившейся традиции не только в отечественном и зарубежном литературоведении, но шире — в культуре, «неустанного» думания о языке Платонова, представляя захватывающий анализ «языковой необычности и стилистических странностей» загадочного платоновского языка. Исследователь предлагает нам разобраться в платоновской манере усложнения, как мы уже отмечали, на конкретных примерах, а именно:

- посмотреть на употребление типов странных простых и ситуативных сравнений в «Чевенгуре» и описать заключенные в них смыслы;
- обратить внимание на богатейший материал, который представляют переводы «Котлована» на разные языки (английский, французский, чешский, японский), для понимания такого часто встречающегося в повести стилистического явления как силлепсис;
- проследить развитие мотива отражения и символики зеркала-взгляда в рассказе Платонова «Уля»;
- ответить на вопросы «Почему Уля слепая?» и «Почему Платонов боится двойника?» и предлагает для ответа на эти вопросы психоаналитические контексты пьесы «Голос отца»;
- через обращение к стилистически усложненному выражению «поцелуй его через землю» (фраза об умершем сыне: «Поздравь Тошу с днем его рождения и поцелуй его через землю» из письма Платонова к жене 1945 г.) в заключительной главе книги с по-платоновски символическим заглавием «Как выражение получает свою форму и утешает человека. К одному мотиву в письмах Платонова» разворачивается потрясающая картина того, как из более привычных выражений («поклонись его праху», «поцелуй землю») и их эволюции рождаются новые, играющие существенную роль в символике земли, одного из постоянных образов не только художественного мира Платонова, но едва ли не главного в жизни писателя.

И еще об одном. Книга Сусуму Нонаки представляет японское платоноведение, уникальное и замечательное явление, отличающееся особо трепетным отношением к наследию русской классики, в том числе — к Платонову. О жизни

² *Ворожбит Н.* Платонов — первый писатель // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 70–71.

Платонова в Японии — истории переводов произведений Платонова и собраниях его сочинений, уникальном журнале «Слобода» (его выпускал кружок исследователей и любителей Платонова), дискуссиях в японской критике — в год столетия Платонова нам впервые рассказал профессор Йо Симада³, учитель Сусуму Нонаки.

Уверена, что книга «Сокровенные тропы: Поэтика стиля Андрея Платонова» займет свое место на книжных полках не только исследователей, но и читателей и почитателей Андрея Платонова. Для будущих читателей книги это будет интересное путешествие в пространствах платоновской «страны философов» и «строителей страны» нового языка русской литературы не только XX века, но и нашего XXI-го, о чем столь пронизательно говорил Андрей Битов в своих последних статьях о Платонове:

И вот когда пытаешься читать не как Платонов написал, а что Платонов написал, и возникает эта неизъяснимая трудность чтения, и какое-то проваливание, щель между наслаждением и страданием. Ибо, может быть, в силу торжественности момента, а может быть, и вправду я не знаю никакого другого писателя, во все времена и эпохи, которому удавалось бы с такой силой и непереносимостью передавать сочувствие, жалость и любовь к живому. Жалость и любовь такой силы, что почти равны убийству...

Получается, что чтение любой страницы Платонова еще является и очень сильным упражнением души. А душа, особенно растренированная, начинает болеть тоже как бы не по поводу того, что выражено в слове, а по поводу собственной неупотребленности, заскорузлости, невоплощенности...

Зачем же тогда такие тексты? И в ком они могут зазвучать? И страшно, и не нужно, и не хочется думать о перспективах XXI века...

Провозглашая его... писателем именно XXI и писателем будущего, я не только радуюсь за судьбу гения, который может получить признание, наконец, заслуженное, сколько опасаясь того будущего, в котором он станет понятен. Но тогда-то он нам станет необходим как воздух⁴.

³ См.: Симада Й. Андрей Платонов в Японии // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. С. 62–71.

⁴ Битов А. Текст как текст. М., 2010. С. 169–171.

ВВЕДЕНИЕ

Данная книга представляет собой сборник статей о творчестве Андрея Платонова, которые автор написал за прошедшие двадцать лет. Статьи пересмотрены и дополнены новыми материалами и соображениями, которые, однако, нужно было ограничить определенным минимумом.

Смотря ретроспективно, можно заметить, что наш интерес к этому замечательному, загадочному и самобытному писателю развивался главным образом в отношении вопросов плана выражения, а конкретнее, вопросов тропов и фигур, которые играют существенную и своеобразную роль в его произведениях. Осознав свое исследовательское направление позднее, нам пришлось группировать статьи не хронологически, а тематически, с тем чтобы читателю легче было видеть концепцию книги.

В настоящем введении мы резюмируем нашу работу с помощью нескольких тезисов, которые, надеемся, придают ей определенное единство. При этом следует упомянуть важные работы других исследователей, составляющие контекст наших научных интересов и дискуссий. Надо сразу оговориться, что нами рассмотрены далеко не все виды платоновских тропов и фигур. Но все-таки следующие тезисы, на наш взгляд, являются важными пунктами для обсуждения данной темы.

Центральное место вопроса о соотношении метафоры и метонимии в изучении платоновских тропов

Как известно, гипотеза Романа Jakobsona о бинарном соотношении метафоры и метонимии, подвергаясь критике и модификациям, пользовалась широким влиянием в литературоведении и риторике (Jakobson 1990, Жирмунский 2001, Groupe μ 1972, McLean 1990). Теоретическая «жизнеспособность» данной гипотезы подтверждается и в отношении творчества Платонова.

Доминантную позицию занимало утверждение о преобладании метонимии и синекдохи (в Jakobsonовской формулировке эти два тропа считаются почти тождественными) и нетипичности метафоры для Платонова. Большое влияние имела формулировка Сергея Бочарова: «Не метафора — метаморфо-

за» (Бочаров 1994: 21). Он дает еще одно важное определение относительно «буквальности» платоновских метафор: «Платонова одинаково характеризует как потребность в метафорическом выражении, так и его опрошенный, “буквальный” характер, деметафоризация» (Бочаров 1994: 17).

Тезис Бочарова развивал Леонид Карасев, подчеркивающий «дефицит метафорического и символического в платоновском слове» (Карасев 2002: 33). Он утверждает также: «У Платонова почти нет метафор. Платонов — писатель буквальный» (Карасев 2002: 56).

Однако при всем значении тезисов Бочарова и Карасева представляется невозможным говорить о «дефиците» метафор у Платонова. То, что метафора (и метафорические выражения вообще) занимает важное место в его творчестве как по количеству, так и по качеству, составляет одно из основных утверждений настоящей книги. На наш взгляд, *метафора* сыграла существенную роль в эволюции платоновской поэтики первой половины 1920-х годов (см. главу: «Запас лиризма»: К жанровой соотношенности стихов и прозы А. Платонова»).

Не менее важным тропом для писателя оказывается *сравнение*, которое является конструктивным принципом в романе «Чевенгур» (см. главу: «Ситуативное сравнение в “Чевенгуре”»). Метафорический ряд, под которым мы имеем в виду главным образом метафору и сравнение, наравне с метонимическим рядом (т. е. метонимией и синекдохой), образует своеобразное динамическое равновесие в платоновской тропической системе.

Действительно, в платоноведении анализом метафорических выражений занимаются с самого раннего времени. Лев Шубин, например, говоря о «важнейших платоновских метафорах», подчеркивает их мировоззренческий аспект (Шубин 1987: 31–36). В соответствии с тезисом Бочарова часто указывают на такие приемы, как «реализация» языковой метафоры (Яблоков 2001: 306, Проскурина 2015: 73, 79); «буквализация метафор» (Уокер 2003: 96); «опредмечивание, материализация метафоры» (Михеев 2003: 88). Наталья Кожевникова в статье на тему о платоновских тропах ставит метафору и сравнение чуть ли не первое место (Кожевникова 2000).

Часто также обращают внимание на *олицетворение* как особый вид метафоры: «перенесение человеческих черт (шире — черт живого существа) на неодушевленные предметы и явления» (ЛЭТП 2001: 693). По поводу платоновских олицетворений, например, Олег Алейников анализирует образную систему «бестиария» в «Чевенгуре» и платоновской прозе 1930-х годов в целом (Алейников 2013: 193–209). Как известно, исследователи часто говорят о платоновском антропоморфизме. По этому поводу Елена Колесникова делает важную оговорку: «Однако можно предположить, что подобная образность “Чевенгура” насквозь литературная, “сделанная”, это акцентация, способ выражения определенной авторской позиции, а не естественные следы мифологического мышления» (Колесникова 2005: 100). Мы также считаем, что следует относиться к платоновским тропам и фигурам как осознанному литературному приему, а не какому-то неосознанному проявлению архаического мышления.

Этот вопрос появляется и тогда, когда обращаются к другим аспектам платоновской метафористики: шаблонности и повторению. Шаблонные или устоявшиеся метафоры занимают своеобразное место в платоновских произведениях. Здесь также характерен большой диапазон подходов и осмыслений исследователей. Например, Мария Дмитриовская пишет: «Платонов вскрывает изначальный смысл устоявшихся метафор, таких, как *иметь друзей, приобретать друзей*, обнажая при этом метафизические корни процесса обладания вообще» (Дмитриовская 1994: 86).

О. Алейников обращает внимание на то, что в «Чевенгуре» газетные метафоры имеют двусмысленные функции: руководство к действию и травестированный ритуал (Алейников 2005: 291). Ирина Спиридонова как специалист по платоновской военной прозе выделяет повторяющиеся в ней метафоры (Спиридонова 2003, Спиридонова 2014а: гл. 3–4, Спиридонова 2014б). Мы также обращаем особенное внимание на шаблонность и повторение как основные черты платоновских метафор и сравнений, которые характеризуются эффектом узнавания и своеобразным лиризмом (см. главу: «Повтор сравнений в “Чевенгуре”»).

Метафоры Платонова также позволяют рассматривать его писательскую эволюцию, так как наблюдается явная склонность к метафорам в его раннем творчестве. Формулируя общие стилистические принципы писателя, Михаил Михеев отмечает: «Множество разветвленных метафор характеризует стиль раннего Платонова» (Михеев 2005: 401). По этому поводу особенно важно обратить внимание на соотношение прозы и поэзии, явившейся основным жанром для молодого Платонова. Анализируя конец «Рассказа о многих интересных вещах», Нина Малыгина замечает прием, которым писатель «пользуется постоянно, — он воплощает в прозу одну из своих поэтических метафор» (Малыгина 1994: 191).

Не менее важный вклад в платоноведение делает анализ метафор, когда речь идет о сопоставлении Платонова с другими писателями и художественными течениями. Например, Евгений Яблоков замечает «водные» метафоры при сопоставлении Платонова с Пильняком (Яблоков 1995: 234). Е. Колесникова относит метафорическую насыщенность текста «Счастливой Москвы» к маньеристским признакам романа (Колесникова 2013). В военном же рассказе «Дед-солдат» Алла Кулагина замечает фольклорный метафорический образ *пир-битва* (Кулагина 2003: 104). М. Дмитриовская возводит метафору «питание души», найденную в «Чевенгуре», к диалогу из книги Платона «Государство» (см.: Яблоков 2001: 299). Подобных указаний слишком много, чтобы мы могли их все перечислить.

Таким образом, следует сказать, что тезис о дефицитности или нетипичности метафоры у Платонова поддержать нельзя. Наоборот, чтобы постигнуть его творчество в целом и разобраться в его эволюции, необходимо придать должное значение роли метафор и метафорического ряда вообще, что уже достаточно хорошо осознано многими платоноведами.

В отличие от метафоры, *метонимия* или метонимические выражения всегда находились в центре внимания исследователей, занимающихся тропами Платонова. Примечательно, что в фокусе этих исследований находится не только анализ отдельных выражений, но обобщение и моделирование того, как у писателя функционирует язык. Иначе говоря, часто выдвигаются такие гипотезы о «принципе» платоновского стиля, которые имеют тесное отношение с метонимией.

К таким гипотезам относится «подстановка» Алексея Цветкова. Понимая под ней «расширение сочетательной валентности слова, т. е. употребление его за пределами присущего ему стандартного набора сочетаемостей» (Цветков 1983: 97), он поясняет, что «подстановка осуществляется чаще всего по принципу: родовое понятие вместо видового» (Цветков 1983: 99). Но это не что иное, как *синекдоха*, традиционно рассматриваемая как вид метонимии (ЛЭТП 2001: 536, РЕРР 1993: 783–785, 1261–1262).

В анализе стилистической структуры «Счастливой Москвы» Виола Эйдинова говорит о «подмене», которая «реализуется Платоновым, чаще всего, приемом синекдохи» (Эйдинова 1999: 224). Исследовательница развивает свою мысль, сопоставляя Платонова с Л. Добычиным: «стилевая структура подмены, столь редко и, одновременно, столь сходно “исполняемая” каждым из двух больших художников, оборачивается семантикой подмены, семантикой абсурда» (Эйдинова 2003: 218; курсив в оригинале). Нина Хрящева также придает значение синекдохе: в пьесе «14 красных избушек», по мнению исследовательницы, «Москва изображена “царством” синекдохи» (Хрящева 2011: 227). Е. Колесникова выделяет сюжетно-композиционное значение метонимии в «Чевенгуре», отмечая, что «подмены происходят на различных уровнях» (Колесникова 2005: 102). Н. Корниенко формулирует «“принцип метонимических цепочек”, прямо и косвенно связанных с нарушением онтологической тождественности мира самому себе в эпоху революций, войн, торжества науки и рационализма» (Корниенко 2003: 202). В настоящей же книге представлена еще одна формула, объясняющая принцип платоновской метонимии: категориальная ошибка (см. главу: «Категориальная ошибка как стилистический принцип Платонова (“Котлован”)»).

В этом отношении стоит отметить, что метонимический ряд у Платонова часто имеет отношение к «аномалии» его языка, нередко интересующей лингвистов. Тимур Радбиль, рассматривая «аномальное выражение количественных отношений» платоновского языка, утверждает, что в нем «фиксируются многочисленные случаи аномального употребления форм единственного числа вместо множественного и наоборот» (Радбиль 2017: 171). Это опять представляет собой одну из форм синекдохи. Тут напрашивается методологически важный вопрос: идет ли в таких случаях речь о языковой аномалии или употреблении тропа и фигуры? Конечно, сам исследователь осознает данный вопрос. Признавая, что «не всякая аномалия ведет к стилистическому приему, и не всякий стилистический прием есть результат языковой аномальности» (Радбиль

2017: 325), он пытается установить критерии по этому вопросу на примерах из А. Платонова и А. Введенского. Однако такие понятия, как «нарушение семантического согласования» и «неадекватная концептуализация мира в языковом знаке» (Радбиль 2017: 325, 326) вряд ли помогут конкретно разграничить «аномальные» и «не-аномальные» выражения, как бы теоретически правильны они ни были.

В этой связи нам кажется уместным замечание Михаила Гаспарова о том, почему трудно определить «аномальность» платоновского языка: «Трудно потому, что аномальные словосочетания — это, по старой терминологии, не что иное, как метафоры, метонимии и другие тропы, а анализ тропов, к сожалению, не самая развитая область современной лингвистики» (см.: Михеев 2015: 413). Мы не можем сказать, правильны ли слова исследователя о современной лингвистике, но важно, что он указывает на значение связи лингвистики и риторики в платоноведении.

Что касается тропов Платонова, существенным представляется рассмотрение соотношения метафорического и метонимического рядов, так как между ними наблюдается своеобразная контрастность лиризма и гротескности, что играет чуть ли не центральную роль в становлении зрелого платоновского стиля (см. главу: «Противостояние лиризма и антилиризма как момент эволюции творчества А. Платонова (“Однажды любившие” и др.)»). Для того чтобы открыть настоящее богатство платоновского выражения, необходимо обратить внимание на единство лирических и гротескных, узнаваемых и неожиданных элементов в нем, чему поможет изучение соотношения метафорического и метонимического рядов у писателя. На это указывают многие платоноведы. Например, И. Спиридонова отмечает: «Детство как важная художественно-философская характеристика народа в Отечественной войне строится у Платонова на взаимодействии метафорического и метонимического принципов организации художественного дискурса (первый определяет образную систему, второй оказывается ведущим в повествовательной структуре)» (Спиридонова 2014а: 90). Е. Колесникова по поводу выражения «сочельник коммунизма» поясняет, как у Платонова связаны метонимия и метафора: «Метонимический принцип образного, смыслового замещения по мере расширения смыслов может сливаться с метафорой» (Колесникова 2005: 103).

Стоит отметить, что к этому вопросу обращаются и лингвисты. М. Михеев дает теоретический обзор по этому поводу в статье «О поэтике Платонова и предпочтении метафорам — метонимии (М. Гаспаров, Н. Кожевникова, А. Цветков)» (Михеев 2015: 575–592). Т. Радбиль же утверждает, что для Платонова (вместе с М. Булгаковым) характерно неразграничение метафоры и метонимии, объясняя это «невозможностью для мифологического сознания разграничить отношения сходства субстанционально разных явлений (метафора) и отношения реальной причинно-следственной связи между реально соотносящимися явлениями (метонимия)» (Радбиль 2017: 66). Однако, как говорилось выше, следовало бы с осторожностью относиться к понятию «мифо-

логическое сознание», которое служит писателям нового времени чаще всего «способом выражения определенной авторской позиции, а не естественными следами мифологического мышления» (Колесникова 2005: 100).

М. Михеев, ссылаясь на понятие Карцевского «асимметрия языкового знака», подходит к вопросу соотношения метафоричности и метонимичности в повседневной речи и в платоновских выражениях. Интересно, что Михеев обращается к шутке, утверждая, что «Платонов же играет в подобные “игры” постоянно» (Михеев 2000: 390). «Запьянцовская метафоричность» по формулировке исследователя может служить иллюстрацией того, как в языке производятся все новые выражения путем сдвига означаемого относительно означаемого (Михеев 2000: 390–391). Хотя мы не можем согласиться с ним полностью, все же его подход представляется ценным, потому что «осознанность» писателем литературного приема служит лучшей предпосылкой для выяснения связи формы и значения в художественной литературе.

Значение традиционных фигур у Платонова

Риторический подход показывает, что Платонов часто пользуется традиционными фигурами, хотя это может противоречить общему впечатлению о нем как о новаторском («странном») писателе, у которого мало традиционных элементов¹.

Действительно, термины и понятия традиционной риторики хорошо помогают тем, кто занимается анализом платоновского стиля. Например, Иосиф Бродский в своем классическом «Предисловии к повести “Котлован”» выделяет *инверсию* как главное орудие писателя: «он писал на языке совершенно инверсионном; точнее — между понятиями *язык* и *инверсия* Платонов поставил знак равенства — *версия* стала играть все более и более служебную роль» (Бродский 1994: 155; курсив в оригинале). Кстати, если вспомнить традиционное определение инверсии: «фигура слова: нарушение “естественного” порядка слов» (ЛЭТП 2001: 303), нельзя не признать, как точно и лаконично поэт выбрал термин².

К традиционным фигурам, часто рассматриваемым платоноведами, относится, например, *аллюзия*, то есть «отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению» (ЛЭТП 2001: 28). Начиная с основополагающих работ Елены Толстой (Толстая 1980, Толстая 1981), платоновская аллюзия находится в центре внимания исследователей; она предоставляет материалы для установления места писателя в русской и мировой литературе. Ими отмечены плато-

¹ Например, Р. Поддубцев отмечает: «Платонов, в отличие от Куприна, обходится без тропов и изобретает оригинальные конструкции. Ему чужда всякая литературность» (Поддубцев 2017: 213). Мы увидим, что это утверждение необоснованно.

² По поводу инверсии у Платонова см. также: Проскурина 2001: гл. 1.

новские аллюзии на весьма многочисленных писателей и различные произведения. К самым важным предметам и обсуждениям на эту тему принадлежат, например, следующие: *Библия* (Гюнтер 1995, Любушкина 2005, Баршт 2011, Меерсон 2016: 214–225); *Евангелие* (Ливингстон 2000, Яблоков 2001: 69, 153); *Апокалипсис* (Касаткина 1995), *Платон и Аристотель* (Дмитровская 1999); *Данте* (Харитонов 1995а); *В. Гёте* (Яблоков 2001: 47–49, Проскурина 2015); *В. Шекспир* (Яблоков 2001: 69, Чандлер 2011); *А. Пушкин* (Дебюзер 1999, Мароши 2003, Яблоков 2005: 163–172, Никонова 2011а, Корниенко С. 2011); *Н. Гоголь* (Карасев 2011); *Ф. Достоевский* (Карасев 2000, Коваленко 2000, Малыгина 2000, Ипатова 2008); *А. Островский* (Полтавцева 2011); *Н. Чернышевский* (Дебюзер 1999); *А. Чехов* (Ходел 2011, Звиняцковский 2011); *М. Горький* (Малыгина 1999: 213); *Д. Мережковский* (Дронова 2000); *М. Пришвин* (Корниенко 1988); *А. Толстой* (Воронцова 2017); *В. Хлебников* (Вроон 1996, Крапивин 2000, Меерсон 2004, Червякова 2011); *В. Маяковский* (Горская 2017); *Д. Бедный* (Корниенко 2014); *В. Шкловский* (Горская 2011); *И. Бабель* (Корниенко 2017); *Вс. Иванов* (Папкина 2017); *Ю. Олеши* (Дужина 2000: 574); *Д. Хармс* (Божидарова 1999); *М. Шолохов* (Корниенко 2003) и многие другие. Обращают на себя внимание и аллюзии на философские и политические тексты: *Ф. Ницше* (Жунжурова-Фишерман 2000, Яблоков 2005: 133–149); *О. Шпенглер* (Дмитровская 1999, Яблоков 2001: 38–39); *П. Флоренский* (Друбек-Майер 1994); *И. Сталин* (Уокер 2000, Дебюзер 2003, Добренко 2017) и т. д.

При анализе аллюзии нужно, с одной стороны, осторожно относиться к различию между ней и такими сходными понятиями, как пародия, ирония, влияние, а с другой — к аллюзиям, основанным больше на интерпретации исследователей, чем на самих произведениях. Но в целом будет справедливо причислить аллюзию к самым важным платоновским фигурам.

Как известно, некоторые аллюзии становятся пародийными; *пародия* традиционно определяется как «комическое подражание художественному произведению или группе произведений» (ЛЭТП 2001: 722; см. также: РЕРР 1993: 881). Однако Юрий Тынянов в работах о пародии дает более глубокое определение, критикуя упрощенное понимание ее только как комическое. По его мнению, существенен «перевод» какого-то литературного элемента (произведения, жанра, медиа и т. п.) из одной системы в другую (Тынянов 1977: 294). Хорошо известна его формулировка: «Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия» (Тынянов 1977: 226). Неслучайно к ней обращается Наталья Корниенко, анализируя пародию в статье Платонова «Фабрика литературы», которая отличается «всеобъемлющим пародированием пафоса борьбы литературных группировок середины 20-х годов» (Корниенко 1993: 31). В платоновской пародии важна не комичность, а функция перевода предмета в другой план: «Пародирующее поле платоновской статьи как бы снимает всю ожесточенность споров враждующих направлений и группировок 20-х годов, обнажая их единую проблему — отношение искусства и жизни, этики и практики» (Корниенко 1993: 32). Сказанное о платоновской статье можно приме-

нить к его творчеству в целом, поскольку платоновская пародия, как правило, не является направленной лишь на пародируемый текст или ограниченной в контексте данного времени — чтобы стала ясна ее функция в произведении, она нуждается в разнонаправленном прочтении.

Символ занимает едва ли не самое видное место в платоноведении. В классической риторике его понимают как вид метонимии и синекдохи (Lausberg 1990: 69, Lausberg 1998: 259). Но в платоноведении символ привлекает значительно больше внимания, чем метонимия и синекдоха. Это происходит потому, что символ служит удобным инструментом для интерпретации платоновских произведений. Между тем, он тесно связан с такими литературоведческими понятиями, как образ и мотив. Нередко их отождествляют, и в результате наблюдается сугубо тематическое понимание без достаточного внимания к плану выражения. В этом отношении Виктор Чалмаев справедливо указывает на двустороннюю функцию символа вообще и платоновского символа в частности:

Символ, как известно, обрубает какие-то жизненные связи, укорачивает (редуцирует) их, в итоге упрощая реальность, делаясь своеобразной матрицей, клише. И в то же время из символа можно многократно извлекать какой-то реальный, вытекающий из нюансов контекста смысл, у него огромная «память». Мифологический порядок выведен, извлечен из беспорядка пестрых житейских событий, из повторения их. (Чалмаев 1989: 215)

Л. Карасев также отмечает: «Символ, как чаще всего и происходит у Платонова, овеществляется, превращается в реальный сюжет» (Карасев 2002: 59). В этой связи исследователи часто пользуются мифологическим подходом, открывая «мифологический порядок» и «образы-мифологемы», работающие в платоновских произведениях. Например, Т. Радбиль предполагает «мифологизированное сознание», которому присуща особая «картина мира» автора и его героев, лежащая в глубине «языковой девиантности» платоновского дискурса (Радбиль 2017: 403).

Методологическая опасность мифопоэтического подхода, на наш взгляд, состоит в определенной статичности или схематичности осмысления отдельных выражений из-за сильной обобщающей установки³. Некие формулировки, как бы они ни были справедливы, представляются слишком общими, чтобы определить особенности платоновского выражения. Приводя конкретный пример, мы никак не склонны отрицать следующее утверждение Л. Карасева о символе «пустота», но в то же время не можем не считать его слишком общим

³ По этому поводу Н. Корниенко отмечает: «К сожалению, в массе исследований последнего десятилетия ставший вдруг популярным мифопоэтический анализ текста часто игнорирует архитектонику произведения, ту иерархию смыслов, что рождаются и открываются не только в использовании того или иного слова, а главным образом в отношении “слова” с сюжетом, композицией, формулой героя и т. д.» (Корниенко 2003: 331).

для определения его функции в платоновских произведениях: «С пустотой у Платонова сложные отношения; она и свобода, она и смерть (поскольку ничего в себе не содержит, но лишь может быть наполнена живым веществом, т. е. буквально наполнена смыслом, осмысленна)» (Карасев 2002: 115). Следует сказать, что рассмотрение платоновских символов, как и других тропов и фигур, нуждается в более тщательном анализе плана выражения, с тем чтобы открыть своеобразную связь формы и значения у Платонова.

Анализом символов в «Счастливой Москве» в целях определения места этого произведения в творческой эволюции Платонова занимается Валерий Вьюгин:

Несмотря на явное присутствие в «Счастливой Москве» символов — образов, за которыми стоит скрытое в той или иной степени содержание, это произведение в еще большей мере наполнено разъяснениями. Платонов разъясняет позиции героев, следит за развитием их мысли, комментирует, вскрывает причины, уделяет специальное внимание предыстории героини. Но ту же самую картину мы встречаем и в повести «Строители страны», напоминающую в этом отношении некое схематизированное повествование. (Вьюгин 1999: 273)

У исследователя это наблюдение связано с гипотезой о «Счастливой Москве» как «пратексте для какого-то иного произведения» (Вьюгин 1999: 273). Представляется, что такой подход к платоновским символам способствует лучшему пониманию творчества писателя, так как оно предстает перед нами в динамике и эволюционном развитии.

Что касается других традиционных фигур, использованных в платоновских произведениях, исследователями отмечены следующие: *аллегория / иносказание* (Гюнтер 2004, Вьюгин 2014: 57–78); *аллитерация* (Анисова 2011); *анаграмма* (Савельзон 1995: 300, Анисова 2014); *гипербола / преувеличение* (Крончик 1970: 119); *зевгма* (Толстая 2002: 237, Hodel 2001: 303); *каламбур* (Seifrid 1992: 164, Яблоков 2001: 297–298); *коллаж* (Толстая 2002: 268); *оксюморон* (Меерсон 1997: 94–96, Проскурина 2000: 598, Проскурина 2001: 155, Проскурина 2015: 133); *парадокс* (Хохряков 2011); *параллелизм* (Михеев 2015: 323–324); *перифраз* (Михеев 2015: 323–324); *сказ* (Корчагина 1970); *тавтология* (Цветков 1983: 91–92, Левин 1998: 395–399, Проскурина и Борисова 2014); *умолчание* (Михеев 2015: 715–747); *эллипсис* (Михеев 2015: 314–315) и др.⁴

В настоящей же книге рассматриваются две традиционные фигуры: *силлепсис* (*зевгма*) и *ситуативное сравнение* (см. главы: «Силлепсис в “Котловане”»; «Ситуативное сравнение в “Чевенгуре”»). Мы увидим, что они обе весьма традиционны в европейской литературе и в то же время играют центральную роль в главных произведениях Платонова.

⁴ Э. Рудаковская дает обзор стилистических направлений в работах о Платонове (Рудаковская 2004).

Таким образом, исследователи уделяют должное внимание роли традиционных фигур в платоновском творчестве, что помогает решать существенный вопрос для платоноведения и литературоведения вообще — отношение «нового» и «старого», «неожиданного» и «знакомого», «видения» и «узнавания»⁵.

«Новое» и «старое» в творчестве Платонова

Изучение платоновских тропов и фигур еще раз показывает важность темы соотношения «нового» и «старого». Повторим, что эта тема существенна не только для платоноведения, но и для литературоведения вообще, если вспомнить, что с этой проблемы, поставленной в статьях молодого Шкловского («Воскрешение слова» [1914], «Искусство как прием» [1917]), начался русский формализм, сыгравший центральную роль в развитии литературной теории и литературоведения XX века (Eagleton 2008: 2–5).

Как известно, Платонов удивляет читателей (русских и иностранных) прежде всего «языком», стилем. В этом отношении центральную роль играет, конечно, его новизна, «аномалия», нарушение правил. Но в то же время в платоновском стиле не менее важное место занимают формульные или шаблонные выражения, основной функцией которых является своеобразный лиризм, являющийся важным компонентом его произведений (Левин 1998: 409–412, Корниенко 2003: 207).

По этому поводу стоит обратить внимание на еще одну традиционную фигуру: *повтор/повторение*. Платонов использует ее для того, чтобы дать шаблонным выражениям, в том числе вышеуказанным традиционным фигурам, новые функции и смыслы. Для него характерен, на наш взгляд, лиризм типа «радости узнавания» (Мандельштам 1993: I, 146), предполагающий читательскую позицию, с которой узнаются повторяющиеся выражения и мотивы с богатейшими вариациями. Примечательно, что повторение играет важную роль для Платонова не только в художественных произведениях, но и частных письмах (см. главу: «Как выражение получает свою форму и утешает человека. К одному мотиву в письмах А. Платонова»).

В. Вьюгин однажды заметил: «Поэтика Платонова — поэтика постоянства» (Вьюгин 2000: 606). Нам же хотелось бы сказать: «поэтика повторения и вариаций». Это наша рабочая гипотеза касательно вопроса, как у писателя все время появляются новые, удивительные выражения.

Действительно, проблема шаблонности и повторения у Платонова обсуждалась давно. Владимир Турбин еще в 1965 г. подчеркивал значение формульного в его творчестве: «Стиль Андрея Платонова — стиль каких-то самых общих

⁵ Е. Краснощекова отмечала по поводу «Джан»: «Из сочетания двух этих миров (реалистического и легендарного — С. Н.) рождается “странный и обыкновенный” мир повести Андрея Платонова» (Краснощекова 1978: 23). Хотелось бы сказать, что мы подходим к «странному и обыкновенному» миру Платонова с точки зрения тропов и фигур.

формул и формулировок» (Турбин 1965: 300). Владислав Свительский отмечает использование своеобразного «клише» по отношению к образу героя «Джан»: «Для создания образа Чагатаева А. Платонов использует свое излюбленное стилевое “клише” аномального восприятия, всегда дающее ему большие возможности для философского и поэтического первовзгляда» (Свительский 1970: 18). Е. Толстая же в анализе вводного отрывка рассказа «Глиняный дом в уездном саду» отмечает платоновские повторы и «усредненность»: «Читатель уже почувствовал, что лексическая монотонность (повторы одних и тех же слов) и усредненность (слова высокой частоты, отсутствие броских, редких слов) сочетается в этой прозе с развитым аппаратом выявления скрытого потенциала в значениях слов» (Толстая 2002: 238).

Проблема соотношения шаблонного и нового в литературных выражениях сложна, особенно тогда, когда речь идет о критериях различения между ними. Эта сложность почти непреодолима для иностранных читателей. Но, как бы парадоксально это ни было, в этом отношении важное значение имеют переводы платоновских произведений на иностранные языки. Как известно, они часто становятся предметом анализа и дискуссий в платоноведении: Шимонюк 1970, Mathis 2000, Моссур 2003, Моссур 2004, Ходел 2013, Дооге 2013 и др.

Также важны наблюдения и мнения самих переводчиков, так как они, пожалуй, больше всех занимаются попытками «воссоздать этот язык, компрометирующий время, пространство, самую жизнь и смерть» (Бродский 1994: 156). Действительно, переводчики высказывают важные наблюдения и мнения о платоновском языке: Martinez 1996, Ginsburg 1997, Kameyama 1997, Livingston 1999, Chandler 2002, Chandler 2003, Youngsun 2012.

Что касается значения переводов для различения шаблонных и новых выражений, наше предположение следующее: когда переводчики придерживаются «буквальных» переводов, то данные выражения располагаются ближе к шаблонности, чем к новизне. Когда же они прибегают к «вольным» переводам, это свидетельствует о том, что переводчики натолкнулись на «проблематичные» выражения.

Вообще говоря, переводчики чаще обращаются к «вольным» переводам, когда они занимаются платоновскими выражениями метонимического ряда. Относительно же выражений метафорического ряда они чаще придерживаются «буквальных» переводов. Если это наблюдение правильно, оно дает основание утверждать, что у Платонова намечается общая тенденция по отношению к тропам: метафорический ряд склонен к шаблонности, а метонимический к новизне (см. главу: «А. Платонов в Японии: К вопросу о далеком контексте в интерпретации художественной литературы»).

Подсчеты также дают ценные материалы по вопросу соотношения новых и шаблонных выражений. В этой области важны работы М. Михеева, в частности, его статьи «Статистика. Пробег по метафизическим константам (к созданию тезауруса языка писателя)» (Михеев 2015: 54–64); «Тропы и фигуры — у Платонова и Набокова» (Михеев 2015: 562–574). Анна Анисова также

использует лингвистические подсчеты при сопоставлении образов персонажей «Котлована» и «Цемент» Ф. Гладкова (Анисова 2017).

Как известно, Ю. Тынянов в статье «О пародии» дает следующее объяснение значения старых форм и их вариаций: «Эволюция литературы, в частности поэзии, совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции» (Тынянов 1977: 293). И у Платонова старые формы повторяются именно для того, чтобы дать им новые функции и смыслы.

Платонов в контексте мировой литературы

Четвертый и последний наш тезис: вышеуказанные вопросы о тропах и фигурах Платонова дают возможность поставить его творчество в контекст современной ему мировой литературы.

В монографии на эту тему Александр Кеба занимается сопоставлением Платонова с такими европейскими писателями первой половины XX века, как Дж. Джойс, Ф. Кафка, Г. Гессе, К. Чапек (Кеба 2001). В более поздней работе Кеба сосредоточивается на сопоставлении Платонова и Джойса с точки зрения тропов и фигур, в особенности на использовании ими метафоры (Кеба 2008). Наталья Полтавцева сопоставляет этих двух писателей с точки зрения мотива сиротства (Полтавцева 2004). Анни Эпельбоин, разбирая платоновский прием «разрыв перспективы», упоминает о возможности сопоставления писателя с С. Беккетом (Эпельбоин 2000: 361). В. Вьюгин пишет о «работе Платонова по переосмыслению собственного языка», которая знаменует собой «одну из доминирующих черт литературного сознания XX века вообще или, по крайней мере, ряда его представителей (Пруст, Джойс)» (Вьюгин 2000: 608). В своей более поздней работе Вьюгин анализирует сюрреалистическую тенденцию Платонова, сопоставляя его с А. Бретоном (Вьюгин 2008). Сергей Брель же утверждает, что «Эфирный тракт» можно сравнить с «Улиссом» Джойса и «Мы» Е. Замятина в связи с проблемой энтропии и «антиэнтропийной» поэтикой (Брель 2003: 332–333). Роберт Ходель занимается сопоставлением Платонова, Кафки и Р. Вальзера, типологически разбирая их нарративы и отношение к «центру» (Ходель 2008). Е. Колесникова замечает в «Счастливой Москве» тенденцию неоклассицизма, которая является одной из черт XX века (Колесникова 2008). Не теряет значения и замечание Е. Яблокова о возможности рассмотрения творчества Платонова в рамках «магического реализма», важного явления мировой литературы XX века (Яблоков 2001: 10).

В настоящей же книге мы попытались сопоставить Платонова с такими модернистскими писателями XX века, как М. Пруст и В. Вульф, выделяя их использование ситуативных сравнений (см. главу: «Платонов между реализмом и модернизмом: Сравнение как конструктивный принцип романа»). Прием фокализации в «Чевенгуре» также свидетельствует о его близости к западно-европейской литературе XX века (см. главу: «К вопросу о точке зрения в “Че-

венгуре”»). Наконец, фрейдистские мотивы представляют собой еще одно звено, связывающее Платонова с современной ему литературой (см. главы: «Рассказ “Уля”. Мотив отражения и зеркала»; «Взгляд и голос: Еще раз об “Уле” и “Голосе отца”»).

Не менее важной общностью Платонова и модернистской литературы является момент активизации роли читателя. По этому поводу справедливо отмечает Е. Колесникова: «Читатель после модерна уже не мог оставаться лишь пассивным реципиентом предлагаемой художественной информации. То доверие, которое оказал символизм ему как соавтору в развертывании смыслов, продолжило работать в 1930-е годы по достраиванию и воссозданию того, что не могло быть сказано по причинам теперь уже внеэстетическим» (Колесникова 2013: 61).

Не ограничиваясь контекстом советской литературы, можно считать такое «доверие» к читателю общим моментом для художественной литературы первой половины XX века, поскольку развитие и осложнение приемов, характерные для модернизма, рождало то широкое поле для интерпретации, которое уже считается компонентом произведения. Иначе говоря, читателю теперь нужно использовать большую интерпретаторскую свободу, чем, например, когда он читает реалистические произведения XIX века. В этом отношении платоновские произведения занимают достойное место между представительными писателями мировой литературы XX века⁶.

Как мы попытались показать, изучение тропов и фигур занимает важное место в платоноведении. Достижений достаточно много, на них основывается и наша работа.

Однако, разумеется, чтобы осветить весь план выражения и его связь с планом содержания в творчестве Платонова, было бы недостаточно ограничиваться лишь тропами и фигурами. Для этого необходимо использовать и другие подходы — лингвистические, интерпретативные, исторические, биографические и текстологические. Задача, поставленная Н. Корниенко в 1993 году, не утратила своего значения и в XXI веке: «Однако и сегодня желаемым остается равновесие общеэстетического и историко-литературного подходов к изучению творчества Платонова» (Корниенко 1993: 13).

Цель же применения разных подходов состоит, на наш взгляд, в одном: выяснении связей выражения и содержания, формы и смысла в творчестве Платонова. Можно предположить, что у него данные связи, с одной стороны, выделяются определенной уникальностью, а с другой — универсальной закономерностью, что помогает обогащению общего исследования русской и мировой литературы.

⁶ Нам кажется неправильным утверждение Л. Шёквист по данному вопросу: «Платоновскому нарратору по той или иной причине не понадобился активный слушатель. Роль его адресата ограничена ролью пассивного слушателя» (Шёквист 2008: 103).

* * *

За 20 лет мне удалось познакомиться и пообщаться со многими платоноведами из России и других стран, чья постоянная открытость к научному диалогу впечатляет и ободряет. Я приношу глубокую благодарность всем коллегам и друзьям, которые мне помогают. Хотелось бы особенно поблагодарить двух платоноведов из Японии и России — Йо Симаду и Наталью Корниенко. Если бы не они, их советы и помощь, я не занимался бы этим трудным писателем так долго, неожиданно долго для самого себя.

Выражаю также сердечную благодарность «товарищам» по платоноведению: Е. Яблокову, М. Михееву, В. Вьюгину, Т. Никоновой, О. Алейникову, Е. Колесниковой, И. Спиридоновой, Е. Антоновой, Е. Роженцевой, Р. Чандлеру, Ю. Юнсун, Х. Кубо, А. Фурукава и многим другим.

Я признателен Валерию Гречко, другу и собеседнику, за советы и постоянную помощь. Любовь Голубовская, которая преподает русский язык в Японии больше 30 лет, помогла мне и на этот раз. Также я благодарен Стефану Розову за тщательную редакторскую работу. Мне кажется, имеет значение то, что появлению настоящей книги содействовали люди, живущие в разных странах, так как это показывает «всемирность» русской литературы и любви к ней.

Для меня эту «всемирность» олицетворяет Борис Федорович Егоров, который благословляет и поощряет наш проект с азиатскими коллегами — серию «Дальний Восток, близкая Россия», частью которой является настоящая книга.

СИЛЛЕПСИС В «КОТЛОВАНЕ»*

Когда речь заходит о «платоновском стиле», обычно отмечается, что его вершиной является прежде всего «Котлован»¹. В этой повести мы находим самое концентрированное употребление силлепсиса, который станет предметом нашего анализа. Мы будем сравнивать платоновский текст с его переводами на разные языки. Этот метод используется платоноведами сравнительно редко (Цветков 1983: глава 1, Nodel 1998).

Однако, как мы увидим, такой метод способствует пониманию особенностей стиля Платонова, если найти подходящие точки сравнения. Мы не намерены возражать И. Бродскому, который пишет, что «Платонов непереволим» (Бродский 1994: 156). Но по нашему мнению, перевод — это своего рода интерпретация, и различия в переводах и есть плод разных интерпретаций. Что вызывает различия в интерпретациях? Возможно, мы сможем ответить на этот вопрос, анализируя функцию силлепсиса в «Котловане».

Силлепсис Платонова и его переводы

Что такое силлепсис? Хотя это понятие относится к традиционным терминам, его определение стало, как это часто бывает в риторике, предметом долгих споров исследователей. Приведем несколько примеров выражения силлепсиса:

Шли дождь и два студента. (ЛЭТП 2001: 975; здесь и далее курсив наш)

(...) и я, родившись,.. *вскормлен в пеленах и заботах.* (Премудрость Соломона, 7.4)

Then thou, great Anna, whom three realms obey
Dost sometimes *council take, and sometimes tea.* (Pope)

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2004.

¹ В. Вьюгин как-то писал о «восхождении Платонова к пику стиливого развития, явленному в «Котловане»» (Вьюгин 2000: 606).

Мы —
 голодные,
 мы —
 нищие,
 с Лениным в башке
 и с наганом в руке. (Маяковский)

Подобное стилистическое явление традиционно называется силлепсисом (syllipsis) или зевгмой (zeugma). По определению Александра Волкова, силлепсис есть «значимое нарушение синтаксической связи или смыслового согласования в словосочетании или между предложениями, которое особенно выделяет и подчеркивает значение выделенной таким образом конструкции» (Волков 2001: 319). Генрих Лаусберг, схематизируя зевгму как $G(w1/w2)$, замечает, что в новое время обращает на себя внимание только «(syntaktisch oder semantisch) komplizierte Zeugma», т. е. скобки $G(w1/w2)$, в которых заметно осложнение или значимое нарушение синтаксической или смысловой природы (Lausberg 1990: 103–105, Lausberg 1998: 310–313).

Мы не хотели бы увлекаться долгим спором о разграничении силлепсиса и зевгмы, которое считают необходимым некоторые специалисты по риторике. По их утверждению, зевгма представляет собой только определенного рода эллипсис (т. е. намеренное опущение слова или оборота речи), а силлепсис есть фигура, которая отличается синтаксическим или семантическим нарушением (PEPP 1993: 1250, 1383, Corbett and Connors 1999: 399–400). Но это разграничение не кажется нам таким уж убедительным или плодотворным. Артур Куин метко резюмирует этот долголетний спор о терминологии:

Некоторые пособия хотят ограничить термин «зевгма» эллипсисами такого типа (т. е. осложненными синтаксически или семантически — *С. Н.*). Другие предпочитают сохранять общее название «зевгма» для эллипсиса глаголов, называя остальные случаи силлепсисом. Эта путаница продолжается несколько веков оттого, что большинство силлепсисов является зевгмами, а самые яркие зевгмы — силлепсисами. (Quinn 1993: 31)

Иначе говоря, одно и то же стилистическое явление называется то силлепсисом, то зевгмой, осложненной синтаксически или семантически. Надо сказать, что этот вопрос касается более терминологии, чем самого явления. Мы здесь принимаем термин «силлепсис» главным образом потому, что его предпочитают употреблять в русской риторике (ЛЭТП 2001: 282, 975, Волков 2001: 319).

Повторим, что силлепсис является одной из традиционных фигур в европейской риторике и поэтике. Поэтому он часто воспринимается как избитое, шаблонное или «автоматизированное» выражение. Например, цитата из апокрифа «*вскормлен в пеленах и заботах*» является настолько шаблонным выражением, что не всегда притягивает внимание читателей с точки зрения риторики. По этому поводу А. Волков замечает: «В качестве риторической фигуры силлепсис используется достаточно часто, но в современной речи, особенно

в некоторых авторских стилях, он настолько распространен, что не всегда воспринимается как фигура» (Волков 2001: 319).

Однако нужно отметить, что это можно сказать не только о силлепсисе, но и о почти всех фигурах и тропах. Важно, что в их употреблении существует два противоположных направления — шаблонности и новизны. Часто случается, что одна и та же фигура вызывает впечатление то шаблонности (иногда даже банальности), то новизны (иногда чуть ли не грамматической ошибки). Когда мы рассматриваем стиль писателя, нам следует обращать внимание на то, к чему он стремится, используя определенные фигуры или тропы, каким направлением он дорожит: шаблонности или новизны².

Пожалуй, никто лучше, чем переводчики, не знает, как часто и своеобразно Платонов использует силлепсис. На наш взгляд, сопоставление оригинала с переводами «Котлована» может стать ключом к анализу этой фигуры. По этому поводу Мишель Риффатер пишет: «Можно было бы использовать экспериментальный перевод на иностранный язык в качестве “информатора”: пример “вольного” перевода мог бы показать, что именно в этом месте имеется стилистический прием, который не поддается буквальному переводу» (Riffaterre 1971: 45–46). Конечно, как замечает и Риффатер, вопрос вольного перевода сложнее, поскольку в нем играют роль не только стилистические приемы, но и другие факторы, такие как разница в структуре языков, стиль и принципы переводчиков и т. п. Тем не менее примеры вольного перевода предоставляют нам ценный материал для стилистического анализа платоновской повести.

С нашей точки зрения, большого внимания заслуживает английский перевод «Котлована» Р. Чандлера и Ж. Смита (Platonov 1996). Дело в том, что они часто переводят выражения силлепсиса с раскрытыми скобками, то есть расчленяя схему G(w1/w2). Их перевод делает виднее функцию платоновского силлепсиса. Мы рассмотрим и другой английский перевод (Platonov 1994), сделанный М. Гинзбург, а также французский (Platonov 1974) и чешский (Platonov 1988), чтобы лучше разобраться в особенностях данной фигуры.

Необходимо коснуться вопроса о редакциях повести. Как и другие произведения Платонова, «Котлован» стал предметом многих текстологических работ и дискуссий. Думается, что самыми влиятельными и распространенными редакциями являются следующие: первая публикация в России в «Новом мире» (Платонов 1987; далее — НМ); издание «Школы-пресс», отредактированное Н. Корниенко в 1995 году (Платонов 1995а; далее — ШП); редакция Пушкинского Дома, вышедшая в 2000 году (Платонов 2000а; далее — ПД).

Английский перевод М. Гинзбург и французский перевод основаны, судя по годам издания, на редакции, опубликованной в Германии в 1969 году. Перевод Р. Чандлера и Ж. Смита основан на редакции НМ (со слов Чандлера). Также и чешская переводчица пишет, что она использовала редакцию НМ.

² Оговоримся, что мы употребляем термины «шаблонность» и «новизна» абсолютно нейтрально, то есть они не включают никакого оценочного момента.

Следующий пример показывает, что различия между редакциями могут влиять на анализ фигур в этой повести:

В свои прогулки он уходил далеко, в одиночестве. (НМ: 81, ШП: 215)

В свои прогулки он уходил далеко *в пространство и одиночество*. (ПД: 59)

Как видно, в редакции ПД употребляется силлепсис, в ней присутствует связь «пространства» и «одиночества», отличающаяся определенной поэтичностью и смысловым смещением. Этого нет в редакциях НМ и ШП; выражение «далеко, в одиночестве» можно было бы считать так называемым нулевым уровнем (*degré zéro*), который представляет собой гипотетическое состояние высказывания, не имеющее каких-либо стилистических отклонений, то есть без всяких фигур или тропов (Groupe *μ*. 1972: 35–37). Иначе говоря, это выражение дает понять, что получится, если раскрыть скобки силлепсиса, как в редакции ПД.

Начнем с выражений силлепсиса, переводимых дословно (или почти дословно)³:

«[Прушевский] сидел *среди света и тишины*» (ПД: 34).

«and sat there *in the light and silence*» (Ch.: 29).

«he sat *in the brightness and silence*» (G.: 27).

«puis resta assis *dans la lumière et le silence*» (P.: 31).

«a seděl tak *uprostřed světla a ticha*» (N.: 51).

«и сколько годов он ни смотрел из деревни *в даль и в будущее*» (ПД: 57).

«and no matter how many years he had looked out from his village *into the distance and into the future*» (Ch.: 70).

«And in all the years that he had looked out of his village *into the distance and into the future*» (G.: 62).

«Il avait eu beau, des années durant, scruter de son village *l'horizon et l'avenir*» (P.: 67).

«a třebaže celá léta hleděl z vesnice *do dálky a do budoucna*» (N.: 68).

Во всех этих переводах используется силлепсис, как и в оригинале. То, что у переводчиков не было больших трудностей, видно и по схожести двух английских переводов. Дословный перевод легко делается в случае, когда силлепсис используется для более избитого, шаблонного высказывания. Обобщенно говоря, чем шаблоннее фигуры, тем легче переводить их буквально.

Если стремление к шаблонности становится явным, данная фигура может служить общим местом или клише, выражающим ограниченность знаний и миропонимания героя, что часто встречается в «Котловане»:

«вы нашу линию портите, вы *против темпа и руководства*» (ПД: 45).

«you're damaging our line, you're obviously *opposed to the work tempo and the leadership*» (Ch.: 48).

³ Буквами «Ch.» обозначен английский перевод Р. Чандлера и Ж. Смита, «G.» — английский перевод М. Гинзбург, «P.» — французский перевод, «N.» — чешский.

«you're wrecking our line, you're *against tempos and leadership*» (G.: 44).

«vous gâchez notre ligne, vous *vous opposez au rythme du travail, à nos dirigeants*» (P.: 48).

«že nám kazíte linii a že jste *proti tempu a vedení*» (N.: 59).

И здесь, как видно, нетрудно переводить буквально, так как выражение Козлова является политическим клише. Но, как пишет Риффатер, клише «служит для расположения героев, потому что его невозможно отделить от их общественного или морального поведения» (Riffaterre 1971: 176). Следовательно, фигуры, употребляющиеся в оригинале как клише, нужно переводить дословно, чтобы правильно передать авторский замысел. Такими избитыми выражениями в «Котловане» служат силлепсисы, часто встречающиеся в словах Козлова, Сафронова и активиста, носящих официальный характер. В этом отношении силлепсис, как и другие фигуры, является некой «сцепкой» с официальной советской речью 1920–1930-х годов, отличающейся собственной риторичностью.

Перейдем к примерам использования силлепсиса, предоставляющим переводчикам большой выбор — придерживаться дословного перевода или обратиться к переводу вольному. Икуо Камэяма, японский переводчик «Котлована», пишет о трудном выборе между «гротескной новизной оригинала и доступностью перевода для японских читателей» (Kameyama 1997: 254). М. Гинзбург также пишет, что эксцентричность языка Платонова «делает дословную верность в особенности проблематичной» (Platonov 1994: xvi).

По нашему мнению, доходчивостью языка больше всех дорожат Р. Чандлер и Ж. Смит, переведшие некоторые выражения силлепсиса с «раскрытыми скобками» схемы G(w1/w2). Как оказалось, их перевод интересно иллюстрирует особенность платоновского силлепсиса.

Самым простым способом «раскрытия скобок» — иначе говоря, самой явной модификацией схемы G(w1/w2) для большей ясности смысла — является перевод соединяющего слова как двух различных слов. На схеме это будет выглядеть как G(w1/w2) → G1w1/G2w2. Но на самом деле этот способ редко используется переводчиками «Котлована», наверное, потому, что он слишком прост для передачи особенностей платоновского стиля. В следующем примере превращение G(w1/w2) в G1w1/G2w2 использует лишь М. Гинзбург, но ее перевод не оказывается более точным или удачным, чем другие:

«Сафронов, *делая интеллигентную походку и задумчивое лицо*, приблизился к Чиклину» (ПД: 46).

«Safronov then strolled up to Chiklin, *adopting a thoughtful face and cultured stride*» (Ch.: 51).

«Safronov, *walking like an intellectual and making a pensive face*, approached Chiklin» (G.: 46).

«Safronov *prenant une démarche d'intellectuel et un air pensif*, s'approcha de Tchikline» (P.: 50).

«Safronov, *předstíraje inteligentní chůzi a zamýšlenou tvář*, se blížil k Čiklinovi» (N.: 60).

На наш взгляд, интереснее способ, превращающий одну из частей схемы $G(w1/w2)$ в предложение, что выглядит на схеме следующим образом: $G(w1/w2) \rightarrow G1w1/S + G2w2$ (S означает подлежащее). Этот способ иногда употребляется в переводе Р. Чандлера и Ж. Смита, чью переводческую смелость можно оценить:

«он [Прушевский] установил особое нежное равнодушие, *согласованное со смертью и с чувством сиротства к остающимся людям*» (ПД: 36).

«he had now established a certain tender indifference that was *reconciled to death and to his feeling that the people remaining alive after him would be orphaned*» (Ch.: 33).

«he had established a special delicate indifference, *in accord with death and the orphaned state of the surviving people*» (G.: 31).

«il y avait instauré une sorte de tendre indifférence *faite de l'acceptation de la mort et du sentiment d'être un orphelin au milieu des hommes*» (P.: 35).

«se rozhodl zachovávat zvláštní lehkou lhostejnost *smířenou se smrtí a s pocitem osiřelosti vůči zůstávajícím lidem*» (N.: 52).

«Теперь же *воздух ветхости и прощальной памяти* стоял над потухшей пекарней и постаревшими яблочными садами» (ПД: 50).

«Now, however, there was *an air of decrepitude* hanging over the lifeless bakery and the aged apple orchards, *and he felt he was seeing them for the last time*» (Ch.: 57).

«But now *the air of decrepitude and farewell memories* hung over the extinguished bakery and the aged apple orchards» (G.: 52).

«Mais maintenant, *une atmosphère de vétusté et d'ultime souvenir* pesait sur le four éteint et les pommiers décrépits du verger» (P.: 56)

«A teď se nad vyhaslou pekárnou a zestárlými jablonoňovými sady vznášel *dech stáří a loučení*» (N.: 63).

Вероятно, Р. Чандлера и Ж. Смита заставляет использовать этот способ весьма характерное для Платонова употребление родительного падежа (Михеев 2015: 91–106). Выражение «*чувство сиротства к остающимся людям*» вызывает разные интерпретации: в самом деле, во французском переводе «сиротой» считается сам Прушевский, а в двух английских «сиротами» считаются люди, остающиеся после его смерти. Видимо, для обеих интерпретаций имеются определенные основания, поскольку в оригинале словосочетание так лаконично и многозначно. Чешский же перевод сохраняет семантическую двойственность. Силлепсис «*воздух ветхости и прощальной памяти*» также трудно переводить дословно, потому что выражение «*прощальная память*» допускает разные интерпретации. Р. Чандлер и Ж. Смит «расшифровывают» его, переводя выражение как отдельное предложение. Жертвуя формой и многозначностью силлепсиса, их перевод отличается ясностью описываемой ситуации.

Совместное использование стилистических приемов М. Риффатер называет «конвергенцией (convergence)»: «Нечаянно ли она сохранена или тщательно разработана, она представляет собой пример крайне осознанного использования языка и, без сомнения, самую сложную стилистическую форму» (Riffaterre

1971: 62). Такая конвергенция силлепсиса и других фигур часто встречается в «Котловане», что и создает препятствия для переводчиков.

В схеме $G(w1/w2)$ можно заменить $w2$ (или $w1$) другим словом, чтобы получить более однородную пару слов. Схематизируем этот способ как $G(w1/w2) \rightarrow G(w1/w2^*)$. Он часто применяется не только Р. Чандлером и Ж. Смитом, но и другими переводчиками:

«[старичок и прочие неясные элементы] вышли из задних клеток и разных укрытых препятствий жизни» (ПД: 109).

«...emerging from the storerooms at the back and the various other places where they had been detained» (Ch.: 151).

«...came out of the back pantries and various concealed obstacles to life» (G.: 132).

«...sortirent des resserres et partirent au loin» (P.: 138),

«...vyšly zadními přístavky a přes různé skryté překážky se pak dostaly ven» (N.: 103).

«но зато посредством устройства дома ее [жизнь] можно организовать впрок — для будущего недвижимого счастья и для детства» (ПД: 34).

«they could still organize it to good effect by getting the home built — for the sake of the kids and the unshakeable happiness that was to come» (Ch.: 30).

«but by the building of the house it could be organized for later on — for future immovable happiness, and for childhood» (G.: 28).

«mais qu'au moins, grâce à la construction de cet immeuble, on l'organise utilement, qu'elle serve au bonheur permanent de l'avenir et à l'enfance» (P.: 32).

«zato až bude postaven dům, může být zorganizován k užitku přístích dětí a pro jejich trvalé štěstí» (N.: 51).

Р. Чандлер и Ж. Смит, интерпретируя «разные укрытые препятствия жизни» в более конкретном смысле как «the various other places where they had been detained», пытаются достигнуть смыслового баланса с «задними клетками (the storerooms at the back)». Также и чешский перевод «různé skryté překážky», то есть без чешского эквивалента «жизни», уменьшает отвлеченность оригинала. На французский же данное выражение переведено просто как «au loin (издалека)» и, кроме того, там употреблено два глагола вместо одного в оригинале ($G(w1/w2) \rightarrow G1w1/G2w2$). Однако этот перевод, пожалуй, слишком упрощен. Перевод М. Гинзбург стремится сохранить новизну выражения оригинала.

Во втором примере Р. Чандлер и Ж. Смит перевели «детство» как «kids», заменив отвлеченное понятие конкретным. В чешском переводе также употреблено «děti», а не буквальный эквивалент «dětství». Кстати говоря, «детство» можно считать метонимическим выражением понятия «дети», что оправдывает подобные переводы. Таким образом, и здесь наблюдается «конвергенция» приемов, имеющая целью сделать их сложнее и заметнее.

В «Котловане» встречаются и другие примеры метонимического употребления слова «детство» в значении «дети»: «хотя [Жачев] и знал, что там ликут одни бывшие участники империализма, не считая Насти и прочего детства» (ПД: 94); «земля состоит не для зябнущего детства» (ПД: 98). Ясно, что здесь

«детство» означает не детский возраст, а самих детей. Действительно, в этих двух выражениях такой интерпретации следуют все переводы. Иначе говоря, метонимические выражения, употребляющиеся отдельно, воспринимаются легче тех, которые используются вместе с силлепсисом, то есть в «конвергенции».

Есть также способ, собирающий w_1 и w_2 в схеме $G(w_1/w_2)$ воедино; получаем схему $G(w_1/w_2) \rightarrow G-w_3$. С помощью этого способа можно делать такие вольные переводы, как перевод Чандлера и Смита или чешский:

«Уже проснулись *девушки и подростки*, спавшие дотоле в избах» (ПД: 104).

«*The youngsters who until then had been asleep in the village huts had now woken up*» (Ch.: 142).

«*The young girls and the adolescents, who had slept in the huts, were up now*» (G.: 125).

«*Les jeunes filles et les adolescents qui avaient dormi jusqu'alors dans les izbas venaient de se réveiller*» (P.: 130).

«*Už se probudila i mládež, která dosud spala po chalupách*» (N.: 99).

«Стороною шли *девушки и юношество* в избу-читальню» (ПД: 105).

«*Off to one side the youngsters were making their way to the reading-hut*» (Ch.: 144).

«*Nearby, young women and adolescents walked to the reading-room hut*» (G.: 126).

«*Des jeunes filles et des jeunes gens passaient en direction de la salle de lecture*» (P.: 132).

«*Opodál šly dívky a mládenci do čítárny*» (N.: 100).

Такие выражения, как «*девушки и подростки*» и «*девушки и юношество*», представляют собой так называемую «категориальную ошибку (category mistake)»; слово «подросток», так же как и «юношество», включает в себя и «девушек» как категорию низшего ранга. М. Гинзбург и здесь придерживается буквального перевода, что сохраняет алогизм оригинала. Но сложно сказать, удачен ли этот перевод с точки зрения ясности языка. Во французском переводе «*Des jeunes filles et des jeunes gens*» и чешском «*dívky a mládenci*» слово «юношество» переведено как «юноши», то есть употребляется способ $G(w_1/w_2) \rightarrow G(w_1/w_2^*)$. А Р. Чандлер и Ж. Смит объединили два слова «девушки и юношество» в одно «*youngsters*», как и в чешском переводе «*mládež*». При использовании этого способа от силлепсиса не остается и следа.

Риторический эффект силлепсиса состоит в том, что он соединяет в принципе несоединимые (синтаксически или семантически) элементы. Из этого следует оправдание еще одного способа перевода: (ре)конструировать ту смысловую связь между w_1 и w_2 в схеме $G(w_1/w_2)$, которая не так ясна в оригинале:

«[Вощев] мог пожертвовать на труд все свое слабое тело, *истомленное мыслью и бессмысленностью*» (ПД: 28).

«*he was willing to sacrifice in labour all of his own feeble body, exhausted as it already was by trying to find sense amid so much senselessness*» (Ch.: 18).

«he was ready to offer up in labor his feeble body, *wearied out by thought and lack of meaning*» (G.: 18).

«il était prêt à consacrer au travail, toute la faiblesse d'un corps *épuisé par la réflexion et l'absurdité des choses*» (P.: 22).

«toužil [...] vložit do práce celé své slabé tělo *znavené myšlením a pošetilou touhou*» (N.: 46).

Перевод Чандлера и Смита отличается изобретательностью, так же как и чешский, в котором «бессмысленность» переводится как «pošetilá touha (безумное желание)», что можно считать употреблением схемы $G(w1/w2) \rightarrow G(w1/w2^*)$. Что касается перевода Чандлера и Смита, то он реконструирует смысловую связь между «мыслью» и «бессмысленностью», выраженную в оригинале не вполне ясно. Можно заметить, что этот перевод основан на интерпретации связи между этими двумя понятиями.

В общем виде можно отметить, что чем яснее смысловая связь между $w1$ и $w2$ в схеме $G(w1/w2)$, тем легче понимать (и переводить) данный силлепсис. Вернемся к приведенным выше текстам Попа и Маяковского: «Dost sometimes *council take, and sometimes tea*»; «с Лениным в башке / и с наганом в руке». На первый взгляд между «советом» и «чаем» нет логической связи, что производит юмористический эффект. Однако легко увидеть, что понятие «повседневная жизнь королевы Анны» служит смысловым контекстом (включающим множеством), мотивирующим данное сопоставление. Что касается выражения Маяковского, также ясен смысловой контекст, обеспечивающий сопоставление Ленина и нагана: «Октябрьская революция». Таким же образом легко понять и перевести платоновское «сидел среди света и тишины», потому что можно однозначно реконструировать смысловой контекст, включающий в себя «свет» и «тишину»: «светлое тихое место». Но, конечно, если бы данный отрывок был переведен как «он сидел в светлом тихом месте», то переводчика сочли бы неумелым, недооценивающим роль силлепсиса как фигуры. Как мы уже указали, можно и нужно переводить дословно выражения силлепсиса, склоняющиеся к шаблонности. Но когда неясен смысловой контекст между $w1$ и $w2$ (например, «*истомленное мыслью и бессмысленностью*»), то эффективен будет вышеуказанный способ реконструкции смыслового контекста. В этом случае мы вновь видим, что переводчик должен быть до некоторой степени интерпретатором.

Мы рассмотрели выражения силлепсиса в «Котловане», сопоставляя оригинал с переводами. Надеемся, что нам удалось обнаружить некоторые особенности силлепсиса в этой повести. Во-первых, Платонов использует его сознательно. Частота его употребления в тексте, хотя мы не прибегаем к статистическим данным, исключает предположение, что автор не отдает себе отчета в эффективности этой фигуры.

Во-вторых, мы сгруппировали способы работы переводчиков, предпочитающих скорее дать понятный вольный перевод, нежели соблюдать буквальный эквивалент. Мы видим, что представлены пять способов: разделение соединяющего слова (G) на два; превращение одной части $G(w1/w2)$ в предложе-

ние; создание более однородной пары путем замены слова (w_1 или w_2) другим; объединение двух слов (w_1 и w_2) в одно и, наконец, реконструкция смыслового контекста, объединяющего w_1 и w_2 . Короче говоря, все эти способы имеют общей целью раскрытие скобок схемы $G(w_1/w_2)$, каждая часть которой служит объектом перечисленных выше способов.

В-третьих, что самое важное, употребление силлепсиса, как и других фигур, имеет два направления — шаблонности и новизны. В «Котловане», в котором бросаются в глаза выражения силлепсиса, отличающиеся новизной, на самом деле имеются и шаблонные выражения, допускающие буквальный перевод. Однако если мы встречаем в произведении примеры обоих направлений, это не всегда означает, что они полностью уравнивают друг друга. Наоборот, в большинстве случаев одно из них играет доминантную роль в характеристике фигуры в данном произведении. Что касается силлепсиса в «Котловане», можно с уверенностью сказать, что доминантным служит направление новизны, представляющее большую сложность для переводчиков и читателей.

Функция и смыслы силлепсиса в «Котловане»

Как мы видели, сопоставление оригинала с переводами показывает уникальное использование силлепсиса в «Котловане». Но еще не выяснены вопросы, какую роль играет эта фигура и в чем состоит ее литературная функция. Чтобы ответить на эти вопросы, надо прибегнуть к другому методу.

На наш взгляд, важно обратить внимание на семантическую связь между w_1 и w_2 в схеме силлепсиса $G(w_1/w_2)$. Если он объединяет неоднородные члены в общем подчинении, то в чем заключается семантическая неоднородность w_1 и w_2 ?

Г. Лаусберг классифицирует семантическую неоднородность, обнаруженную в осложненной зевгме, то есть в силлепсисе: 1) разнородность, основывающаяся не на метафоре: а) свои / оппоненты, б) опасное / безопасное, в) ценное / малоценное, г) материальное / правовое, д) познание / поступок; 2) разнородность, основывающаяся на метафоре: а) географическое / ментальное, б) телесное / нравственное, в) иносказание / собственный смысл, г) личностный авторитет / объективная норма, д) часть тела / орудие, е) жесты / речь, г) социальное явление / символ (Lausberg 1990: 106).

Хотя эта классификация очень подробна, она не объясняет основания для главного разделения «разнородность, основывающаяся не на метафоре / на метафоре»⁴. Остается непонятным, почему речь идет именно о метафоре, а не о других тропях.

Ж. О'Брайен, анализируя употребление силлепсиса в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени», считает силлепсис то «сокращенной, усилен-

⁴ В другой своей работе Лаусберг дает иную классификацию: 1) сверхчеловеческое / человеческое, 2) война / мир, 3) видимое / слышимое, 4) конкретное / отвлеченное, 5) свои / оппоненты (Lausberg 1998: 314–315). Здесь он также не объясняет принципа разделения.

ной формой антитезы», то «разложенной метафорой»: «Очевидно, силлепсис, как антитеза и метафора, составляет неотъемлемую часть стиля Пруста или его видения, потому что, как он сам говорил, стиль — вопрос видения» (O'Brien 1954: 751). Его характеристика силлепсиса как модификация антитезы и метафоры, очевидно, близка к точке зрения Г. Лаусберга, у которого вышеуказанное главное разделение могло бы свестись к принципу «антитезы / метафоры».

Однако платоновский силлепсис позволяет нам увидеть, что функция этой фигуры не исчерпывается принципом антитезы и метафоры:

«он бы пошел сейчас в поле и поплясал с разными девушками и людьми под веточками» (ПД: 43).

«Уже проснулись девушки и подростки, спавшие дотол в избах» (ПД: 104).

«Почти все девушки и все растущее поколение с утра уходило в избу-читальню» (ПД: 104).

«Стороною шли девушки и юношество в избу-читальню» (ПД: 105).

Мы уже рассмотрели примеры силлепсиса типа «категориальной ошибки». Динамическая транскрипция рукописи повести показывает, что Платонов сначала написал: «Уже проснулись девушки и женщины», потом заменил слово «женщины» на «подростки» (ПД: 294). Ясно, что Платонов использовал выражения этого типа сознательно.

В книге «Понятие сознания» английский философ Гилберт Райл объясняет «категориальную ошибку» на следующем примере. Ребенок смотрит на парадный марш дивизии; если, после того как ему показали пехотный батальон, стрелковую роту, кавалерийский батальон и т. д., он спросит, когда появится дивизия, то он сделает категориальную ошибку, потому что «этот марш не составляют пехотный батальон, стрелковая рота, кавалерийский батальон и дивизия, а пехотный батальон, стрелковая рота, кавалерийский батальон дивизии» (Ryle 2000: 16–17; курсив Райла). Как видно, философ пытается объяснить то же логическое противоречие, какое мы видим в вышеприведенных выражениях силлепсиса. А. Цветков называет выражения этого типа «ложным списком» (Цветков 1983: 94, 107).

«Категориальная ошибка» происходит от отождествления рода и вида. Конечно, делает ошибку ребенок, ожидающий дивизии после батальонов. Но, как известно, «риторику интересует именно то, что логика осуждает» (Groupe *μ*. 1972: 129). В самом деле, отождествление или замена рода и вида является функцией синекдохи, одного из основных тропов. Таким образом, в вышеприведенных примерах семантическую связь между w1 и w2 можно считать синекдохической.

Выражения силлепсиса, основанные на синекдохической связи между w1 и w2, не являются индивидуальной особенностью стиля Платонова. К тому же типу относится, например, формула обращения римского папы всему католическому миру «Urbi et orbi», то есть «Городу и миру». Хотя «Город» (Рим) является понятием низшего ранга по отношению к «миру», они расположены

рядом, в чем и состоит сила выражения. В словаре латинских крылатых слов дан перевод «на весь мир, всему миру» (СЛКС 1997: 821). Характерно, что в этом переводе как раз используется способ $G(w1/w2) \rightarrow G-w3$.

Конечно, выражение «Urbi et orbi» более привычно, чем платоновские. Сопоставление слов «город» и «мир» составляет категориальную ошибку, но очевидно, что речь идет о «Риме и, сверх него, обо всем мире». Как уже говорилось, чем яснее семантическое членение между $w1$ и $w2$, тем сильнее склонность данного выражения к шаблонности. В этом случае силлепсис воспринимается как «простая» фигура, тем более что ясна и мотивировка выражения (подчеркивание важности Рима и всемирности католической церкви). Что же касается платоновских выражений, мотивировок такого членения, как «девушки и, сверх них, люди» и «девушки и, сверх них, подростки» в повести не дается. В этом отношении заслуживает внимания реакция опрошенных нами читателей (носителей русского языка), которые, читая данные выражения Платонова, пытались найти какие-либо мотивировки логического членения между двумя словами: например, «подростки» могли бы означать поколение помоложе, чем «девушки», или «юношество» в данном контексте означает «юношей», то есть молодых людей мужского пола, и т. д. Выражения становятся понятнее, если найдено рациональное семантическое членение между данными словами.

Согласно традиционному определению, синекдоха выражает (1) «вид вместо рода / род вместо вида», (2) «часть вместо целого / целое вместо части» и (3) «единичное вместо множественного / множественное вместо единичного» (Волков 2001: 307–308). Платоновский силлепсис типа «категориальной ошибки», как правило, основан на синекдохической связи первого типа. Однако попробуем найти также выражения силлепсиса, основанные на синекдохической связи других типов:

«все равно ему уже не так долго осталось *терпеть до смерти и до ликвидации всего*» (ПД: 44).

«луна высоко находилась *над плетнями и над смирной старческой деревней*» (ПД: 97).

«[старичок и прочие неясные элементы] вышли *из задних клеток и разных открытых препятствий жизни*» (ПД: 109).

Из этих трех отрывков более шаблонной и поэтому более понятной является фраза «*над плетнями и над смирной старческой деревней*»; здесь наблюдается синекдохическая связь типа «части и целого», потому что плетни составляют часть деревни. Что же касается фразы «*терпеть до смерти и до ликвидации всего*», то не совсем ясно, какая именно связь имеется между «смертью» и «ликвидацией всего»: «части и целого» или «причины и следствия» (в последнем случае она была бы *метонимической*). Как уже говорилось, выражения силлепсиса склоняются к новизне по мере неоднозначности семантического отношения между $w1$ и $w2$. Эта гипотеза хорошо относится к фразе «*из задних клеток и разных открытых препятствий жизни*». Не совсем ясно, какая здесь синекдо-

хическая связь между словами «задние клетки» и «разные укрытые препятствия жизни», так как они слишком неодинаковы по степени отвлеченности. Характерно, что Чандлер и Смит, переведя «разные укрытые препятствия жизни» как более конкретное понятие «the various other places where they had been detained», реконструируют синекдохическую связь между w1 и w2. Читатели, как и переводчики, должны делать выбор: или воспринимать новизну выражений силлепсиса как таковую, или подвергать их стилистической модификации, чтобы получать более рациональные интерпретации. Разница в том, что читатели делают этот выбор чаще всего бессознательно, а переводчики — осознанно.

Таким образом, есть несколько примеров употребления силлепсиса, в которых можно увидеть синекдохическую связь между w1 и w2. Иначе говоря, силлепсис является фигурой, имеющей отношение к схеме «часть и целое». На наш взгляд, платоновский силлепсис создает образ нерасчлененных «части и целого» описываемого мира. Можно сказать, что главной функцией платоновского силлепсиса является создание хаотического образа нерасчлененного целого⁵.

Американский исследователь Г. Вайт приводит высказывание литературного критика Ж. Гартмана о том, что для отнесения «части» к «целому» есть только два литературных приема: метонимия и синекдоха (White 1985: 94). В самом деле, метонимия, как и синекдоха, традиционно рассматривается как троп, служащий для выражения отношений «части и целого». Ее определяют как «замещение одного слова другим на основании некоторого материального, причинного или концептуального отношения» (РЕРР 1993: 783). На вопрос, что такое «материальное, причинное или концептуальное отношение», традиционно отвечают: «человек и предмет» (собственник и собственность, производитель и продукт, поступающий и поступок и т. д.), «сосуд и содержание», «причина и следствие», «предмет и его качество», «предмет и его место / время» (Lausberg 1998: 256–260, Quinn 1993: 52–53, Волков 2001: 306–307, ЛЭТП 2001: 535).

Имеются ли выражения силлепсиса, в которых можно заметить *метонимическую* связь между w1 и w2? По нашему мнению, в «Котловане» есть такие примеры:

«Но вскоре он почувствовал *сомнение в своей жизни и слабость тела без истины*» (ПД: 23).

«Слов в этой песне понять было нельзя, но все же в них слышалось *жалобное счастье и напев бредущего человека*» (ПД: 97).

«Поэтому Жачеву пришлось появиться на представлении, *среди тьмы и внимания к каким-то мучающимся на сцене элементам*» (ПД: 113).

«но зато посредством устройства дома ее [жизнь] можно организовать впрок — *для будущего недвижимого счастья и для детства*» (ПД: 34).

⁵ В. Турбин писал о «нерасчлененном» впечатлении, зафиксированном платоновским стилем: «Слово у Платонова *стенографирует первое, самое первое впечатление человека о мире. Впечатление синтетическое. Нерасчлененное*» (Турбин 1965: 301; курсив в оригинале).

«И с пиджаком в руке он стал посреди Оргдома — без дальнейшего прельщения к жизни, весь в *крупных текущих слезах* и в *том сомнении души, что капитализм, пожалуй, может еще появиться*» (ПД: 108).

Мы можем видеть отношение «причины и следствия» между «*сомнением в своей жизни*» и «*слабостью тела без истины*». Правда, это не единственно возможная интерпретация связи между этими двумя понятиями, но здесь дело не в единственности, а в возможности интерпретации. Во втором примере между «*жалобным счастьем*» и «*напевом бредущего человека*» предполагается отношение «предмета и его качества». Далее можно связать «*тьму*» с «*вниманием к каким-то мучающимся на сцене элементам*» через схему «предмета и его места / времени». Между «*будущим неподвижным счастьем*» и «*детством*» можно обнаружить схему «человека и предмета». Мы уже указали, что «детство» можно рассматривать как метонимическое обозначение «детей». Следовательно, в этом выражении метонимическое представление конвергентно удвоено. Наконец, в последнем примере можно связать «*крупные текущие слезы*» с «*сомнением души, что капитализм, пожалуй, может еще появиться*» через схему «тела и души», традиционный вариант метонимии.

Группа μ , указывая на дополнительную метафору и метонимию, замечает, что первая определяется принципом «совместного владения семами или частями», а последняя — принципом «совместного включения в определенное множество сем» или «совместной принадлежности к определенной вещественной целостности» (Groupe μ . 1972: 118). По мнению исследователей этой группы, «в метафоре посредствующее слово является включенным, тогда как в метонимии оно является включающим» (Groupe μ 1972: 118). Проще говоря, если ясно, чем является «включающее множество» в данной метонимии, можно легко понять, о чем идет речь. Например, такие метонимии, как престол вместо власти монарха или меч вместо военных дел настолько шаблонны, что едва ли надо думать о возможном множестве, включающем в себя оба понятия. Но есть и метонимии, включающее множество которых понять труднее. Артур Куин, цитируя английский перевод Книги пророка Амоса («And I also have given you *cleanness of teeth* in all your cities, and want of bread in all your places», 4: 6), отмечает, что для того чтобы понять, почему речь идет о чистых зубах, нужно догадаться, что не надо чистить зубы, если нечего есть (Quinn 1993: 52–53)⁶.

Таким образом, метонимия также колеблется между шаблонностью и новизной. По замечанию Группы μ , метонимия стала менее популярной в европейской литературе XX века потому, что она имеет сильную тенденцию к шаблонности. Но исследователи указывают также на потенциальные возможности этого тропа: «Подобно тому, как метафора может стремиться к несуществующему пересечению в предельном случае, так и метонимия может прибегать к множеству,

⁶ В русском же переводе («За то и дал Я вам *голые зубы* во всех городах ваших...») легче понять, что речь идет о голоде, так как русское слово «голый» имеет и значение «очень бедный».

включающему в себя бесконечность. В таком случае эти две фигуры совпадают, уже не нуждаясь в оправдании ни изнутри, ни извне»; метонимия такого типа «создает включающее множество, в котором она нуждается» (Groupe μ 1972: 119; курсив в оригинале).

Замечание Группы μ помогает объяснить метонимический характер платоновского силлепсиса. Например, причинная связь между «сомнением в своей жизни» и «слабостью тела без истины» не так однозначна, чтобы не нуждаться в активной интерпретации со стороны читателей. Мы видели, как некоторые переводчики занимаются интерпретативной обработкой в реконструкции смыслового контекста, объединяющего w_1 и w_2 . Этот способ в крайнем случае сводится к созданию включающего множества w_1 и w_2 . Так, например, японский переводчик «Котлована» переводит платоновское выражение «среди тьмы и внимания к каким-то мучающимся на сцене элементам» как «среди внимания к каким-то мучающимся на сцене элементам во тьме» (Platonov 1997: 223). Видно, что он реконструирует пространственную связь между тьмой и вниманием зрителей, которая не описывается явно в оригинале, но которую вполне можно вообразить.

Когда речь идет о платоновском силлепсисе, плодотворно изучать его по аналогии с метонимией и синекдохой. Можно сказать, что Платонов использует эту фигуру для того, чтобы заниматься своеобразным представлением отношений «части и целого» описываемого мира.

В конце «Котлована» Воцев, узнав о смерти девочки Насти, в отчаянии размышляет без ответа и как бы несознательно пользуется силлепсисом:

Он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его *нет сначала в детском чувстве и в убежденном впечатленьи*? Зачем ему теперь нужен *смысл жизни и истина всемирного происхождения*, если нет маленького, верного человека, в котором истина *стала бы радостью и движеньем*? (ПД: 114)

Здесь идет сильная конвергенция, в которой используются три выражения силлепсиса подряд. Кстати говоря, все переводчики «Котлована» выбрали тут более или менее дословный перевод, чтобы подчеркнуть форму силлепсиса. Это подходящий выбор, так как силлепсис, подчеркнутый повторением, так прочно связан с мышлением Воцева, что невозможно разделить его форму и содержание.

Представленные Воцевым три связи («в детском чувстве и в убежденном впечатлении», «смысл жизни и истина всемирного происхождения», «радость и движение») позволяют ему представить себе нерасчлененное целое того мира, который должен осуществиться при коммунизме. Конечно, он не знает аналитически, каким будет тот мир, в котором должна была бы жить Настя. Но этот герой близко подходит к постижению его в нерасчлененном виде с помощью силлепсиса. Возможно, для этой же цели использовал его и сам автор.

КАТЕГОРИАЛЬНАЯ ОШИБКА КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП А. ПЛАТОНОВА («КОТЛОВАН»)*

Задачей настоящей главы является попытка характеристики платоновского стиля с точки зрения понятия «категориальная ошибка». Вначале мы попытаемся определить данное понятие, а затем рассмотрим его роль в «Котловане», который, на наш взгляд, наиболее отчетливо иллюстрирует значение данного понятия для платоновского стиля.

Категориальная ошибка с точки зрения риторики

Термин «категориальная ошибка» ввел английский философ Гилберт Райл (1900–1976) в книге «Понятие сознания» (*The Concept of Mind*, 1949). В целях объяснения значения этого термина он дал несколько иллюстраций, которые послужат подходящим введением к нашему обсуждению:

- (1) Иностранцу, посетившему Оксфорд или Кембридж в первый раз, показывают много колледжей, спортивных площадок, музеев, отделений и офисов. Затем он спрашивает: «А где же университет? Я видел, где живут члены колледжей, где работают служащие и исследователи. Но я еще не вижу самого университета, где живут и работают члены вашего университета». В этом случае ему надо было бы объяснить, что «университет» не является неким эквивалентом таких зданий, как колледж и библиотека, а скорее «именно тем способом, по которому организовано все, что он видел» (Ryle 2000: 16).
- (2) Ребенок смотрит на парадный марш дивизии. После того, как ему показали пехотные батальоны, стрелковые роты, кавалерийские батальоны и т. д., он спросил, когда же появится дивизия. Тут он делает категориальную ошибку, не поняв, что «этот марш составляют не пехотные батальоны, стрелковые роты, кавалерийские батальоны *и дивизия*, а пехотные батальоны, стрелковые роты, кавалерийские батальоны *дивизии*» (Ryle 2000: 16; курсив в оригинале).

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2008.

Как нам кажется, в этих иллюстрациях есть что-то «платоновское», нуждающееся, конечно, в точном определении.

В предыдущей главе о силлесе в «Котловане» мы показали, что эта фигура часто используется в повести для того, чтобы получались категориальные ошибки. Например: «Уже проснулись *девушки и подростки*, спавшие дотеле в избах» (III, 520; здесь и далее курсив наш); «Стороною шли *девушки и юношество* в избу-читальню» (III, 521). В принципе это такие же ошибки, которые приводит Райл в своих иллюстрациях, хотя, конечно, в отличие от последних, платоновские «ошибки» сделаны писателем сознательно¹.

Суть категориальных ошибок формулируется, по-видимому, следующим образом: они происходят от отождествления рода и вида, что является функцией синекдохи. Между тем, эту формулировку можно было бы развить в рамках риторики. Дело в том, что категориальная ошибка имеет отношение не только к синекдохе, но и к другим основным тропам — метонимии и метафоре. Рассмотрим это положение.

Функция метонимии заключается в «замещении одного слова другим на основании некоторого материального, причинного или концептуального отношения» (РЕРР 1993: 783). А «материальное, причинное или концептуальное отношение» объясняется как «человек и предмет», «сосуд и содержание», «причина и следствие», «предмет и его качество», «предмет и его место / время» (Lausberg 1998: 256–260).

Как видим, понятие, которое объединяло бы все эти типы отношений, найти трудно². Но во всяком случае ясно, что в данных метонимических отношениях происходит замещение категорий, которые составляют некое целое, например, «субъект и объект», «качество и количество», «время и пространство» и т. д. В этом отношении можно сказать, что метонимия также имеет связь с категориальными ошибками.

Давно признано, что у Платонова метонимия играет довольно заметную роль (Левин 1998: 404–410, Михеев 2003: 207–227). На наш взгляд, особенное внимание обращают на себя следующие метонимические выражения в «Котловане»: «Она [конфета] блестяла, как рассеченный лед, и внутри ее *ничего не было, кроме твердости*» (III, 492); «У Чиклина захватило дыхание, он бросился к двери и открыл ее, *чтоб видна была свобода*» (III, 505). Твердость вместо

¹ См. рассуждение Т. Никоновой по поводу платоновского выражения «деревянное растение»: «Отсюда внешне странные платоновские определения типа “деревянное растение”, в котором не слиты, не забыты разные виды *природного* — “дерево” и “растение”. Но в этом “конгломерате”, по Платонову, есть единство на уровне существования» (Никонова 2000: 284; курсив в оригинале). Данное выражение привлекает внимание исследовательницы именно потому, что это категориальная ошибка.

² Самым известным в этом смысле является, пожалуй, «смежность» Р. Якобсона. Кажется, что это понятие до некоторой степени объясняет принцип метонимии. Но, как известно, есть немало исследователей, возражающих против него. См. например: Groupe µ 1972, McLean 1990.

варенья внутри конфеты, видеть свободу вместо свободного пространства — это именно категориальные ошибки, осуществленные путем метонимических выражений.

Что касается связи между категориальной ошибкой и метафорой, то этой темой занимались некоторые исследователи литературы и риторики, например, Колин Турбейн (Turbayne 1962) и Поль Рикёр (Ricoeur 1975). Оба они утверждают, что понятие, подобное категориальной ошибке, можно видеть уже в «Поэтике» и «Риторике» Аристотеля:

Аристотель сам не развивал идею категориального нарушения, которую некоторые современные исследователи сближают с понятием «категориальной ошибки» Гилберта Райла. (...) Это нарушение интересно именно потому, что оно производит значения: как говорится в «Риторике», с помощью метафоры поэт «нас учит, давая нам знание путем рода (genus)» (III, 10, 1410 b13). Таким образом, возникает предположение: не следовало бы сказать, что метафора нарушает один порядок именно с тем, чтобы изобрести другой? (Ricoeur 1975: 31–32)

Как видно, Рикёр пытается обосновать «смыслообразующую функцию» метафоры с помощью понятия категориального нарушения или ошибки.

Чтобы убедиться в правоте Рикёра на этот счет, достаточно рассмотреть лишь несколько метафор, таких как «море смеялось» (Горький), «каменное слово» (Ахматова), «хребты веков» (Маяковский) (ЛЭТП 2001: 534). Они показывают, что функция метафоры заключается в перенесении смысла слов с одного семантического поля на другое на основании сходства их значений или функций. Первая из вышеуказанных метафор образована тем, что слово «смеяться», относящееся к человеку, перенесено на «природное» поле; вторая и третья также сделаны подобной процедурой. Таким образом, можно утверждать, что и метафора имеет отношение к категориальной ошибке, поскольку то, что мы делаем с категориями, — это подведение слов или понятий под подходящее принятое семантическое поле; с метафорами же мы поступаем наоборот, убирая их с принятого и перенося на новое, «неподходящее» поле.

Это свойство метафоры характерно для Платонова. У него давно замечена склонность к «деметафоризации» или «буквальному» характеру метафоры (Бочаров 1994: 17). Об этом идет речь и тогда, когда говорят о «метаморфозе» или «реализации метафоры» писателя. Например: «— Ну как же будем, граждане? — произнес активист в вещество народа, находившееся пред ним. — Вы что ж, опять *капитализм сеять* собираетесь иль опомнились?» (III, 492). Фраза «*капитализм сеять*» основана на перенесении слова «сеять» с семантического поля «аграрное» на «политическое». Но то, что с этой фразой партийный активист обращается к крестьянам в самый разгар коллективизации, возвращает слову «сеять» буквальный смысл, подчеркивая разницу между «аграрным» и «политическим». Если определенное сглаживание разницы между семантическими полями служит образованию метафорических выражений,

то подчеркивание данной разницы — «обнажению приема» метафоры, что и делает Платонов.

Таким образом, примеры из «Котлована» подтверждают, что категориальная ошибка играет центральную роль в образовании таких основных тропов, как синекдоха, метонимия и метафора.

Однако следует отметить, что если рассматривать категориальную ошибку только с риторической точки зрения, невозможно увидеть самого главного, то есть того, как и зачем Платонов эти ошибки использует. По нашему мнению, нужен другой подход, который позволит пересмотреть определение категориальной ошибки.

Категориальная ошибка с точки зрения диалогического принципа

Вернемся к иллюстрациям категориальных ошибок, данных Райлом. Объясняя свои примеры, философ замечает, что они имеют общие черты:

Ошибки были сделаны людьми, которые не знали, как владеть понятиями «университет», «дивизия» (...). Их недоразумения возникают из-за неумения пользоваться некими предметами словарного состава английского языка.

Теоретически более интересные категориальные ошибки — это те, которые сделаны людьми, умеющими безупречно применять понятия, по крайней мере в тех ситуациях, с которыми они хорошо знакомы, но еще склонными в отвлеченном мышлении относить понятия к тем логическим типам, к которым они на самом деле не принадлежат. (Ryle 2000: 17)

Под «теоретически более интересными категориальными ошибками» он имеет в виду такие, как «тело и душа», «материальное и умственное», которые служат основными философскими категориями после Декарта и предметом критики Райла (Ryle 2000: 11–23).

Однако, на наш взгляд, можно посмотреть и с другой точки зрения. Скажем так: теоретически интересными являются именно те ошибки, которые получаются тогда, *когда один человек учит другого, не владеющего общим кодом общения.*

Предположим, что в категориальной ошибке центральную роль играет момент общения с «другим», который не владеет общими правилами, как «мы». Такое общение можно было бы схематизировать с помощью модели «учить — учиться» (teach — learn).

Японский философ Коджин Каратани, занимаясь толкованием Л. Витгенштейна и М. Бахтина, делает утверждение, которое может служить подходящим объяснением вышеуказанных иллюстраций категориальных ошибок:

Общаться с иностранцем или ребенком — это, иначе говоря, учить коду того, кто еще не знаком с ним. (...) Общение с другим, не разделяющим одного и того же набора правил, неизбежно делается по модели «учить — учиться». Стандартные теории общения предполагают общие системы правил, но в случае общения с иностранцами или детьми (а также с психически больными)

такие системы пока не образуются или не могут образоваться вообще. Важно, что это не исключение, а повседневная черта человеческой жизни. (Karatani 2003: 71)

Если считать, что категориальные ошибки возникают как результат такого «общения с другими», то можно сказать, что категориальные ошибки не являются некоей аномалией или исключением, а основным элементом, составляющим «повседневную черту человеческой жизни». Но, как подчеркивает Каратани, данный элемент общения часто забывается, так как мы склонны считать существование общего кода «повседневным» случаем:

Все люди рождаются как дети и учатся языку у своих родителей (или их заместителей), в результате чего осваивают общие правила языка. Таким же образом в нашем повседневном общении с другими мы всегда имеем сферы, в которых трудно найти общий язык; однако мы редко обращаем внимание на это удивительное обстоятельство. На самом деле, общение с другими должно быть процессом взаимного обучения. Если у нас есть система общих правил, то она осуществлена *после того, как состоялось* отношение «учить — учиться». Дело в том, что в самом начале это отношение асимметрично. Вот самый основной момент общения. Повторяю, что это не аномалия, а повседневное положение, в котором мы живем. (Karatani 2003: 71–72; курсив в оригинале)

Представляется, что взгляды Каратани на «общение с другими» дают основание увидеть некую связь между понятием категориальной ошибки и творческим миром Платонова. Попытаемся показать на примере, как мир «Котлована», кажущийся наполненным аномалиями и абсурдом, на самом деле является открытием «повседневной черты человеческой жизни».

Если считать, что категориальная ошибка является неким событием, совершающимся между двумя ценностными системами, у которых (еще) не существует общего кода, то следует выделять не отдельные фразы или предложения, а диалоги в целом. Вспомним, что в иллюстрациях Райла особая роль отведена детям и иностранцам; нам естественно было бы начать с диалога Насти и взрослых. В самом деле, их диалоги представляют собой типичнейшие примеры того, что мы считаем категориальной ошибкой:

Девочка дунула в лампу и прекратила свет. Чиклин сел на землю, боясь шуметь.

— Мама, ты жива еще или уже тебя нет? — спросила девочка в темноте.

— Немножко, — ответила мать. — Когда будешь уходить от меня, не говори, что я мертвая здесь осталась. Никому не рассказывай, что ты родилась от меня, а то тебя заморят. Уйди далеко-далеко отсюда и там сама позабудься, тогда ты будешь жива...

— Мама, а отчего ты умираешь — оттого, что буржуйка, или от смерти?..

— Мне стало скучно, я уморилась, — сказала мать.

— Потому что ты родилась давно-давно, а я нет, — говорила девочка.

(III, 453)

Кульминационным пунктом диалога между дочерью и матерью, составленного из вопросов и ответов, наставлений и объяснений, является следующий вопрос Насти: «...отчего ты умираешь, — оттого, что буржуйка, или от смерти?». Логически говоря, этот вопрос ошибочен, поскольку вариант «умирать от смерти» не имеет смысла или является тавтологией. Но для Насти нелогичности вопроса не существует, она, со своей стороны, задает естественный вопрос в том же смысле, как ребенок в иллюстрации Райла. Ошибка возникает не в сознании ребенка, но на грани между ним и матерью, в результате асимметричности отношения «учить — учиться».

На вопрос, характеризуемый категориальной ошибкой, часто невозможно дать ответа. Обыкновенный прием — это аннулирование самого вопроса путем указания на его «недействительность» или нелогичность. В самом деле, взрослые часто так поступают, когда дети им задают «нелепые» вопросы, на которые они считают невозможным или недостойным отвечать.

Но для творческого мира Платонова такое аннулирование вопросов, содержащих категориальные ошибки, не характерно. У него вопросы почти всегда вызывают ответы, но такие же «нелепые», как и сами вопросы. Это происходит потому, что вопрошающие и отвечающие очень часто не обладают общим кодом. Следовательно, диалоги не заканчиваются и остаются открытыми. Нужно заметить, что это не описание невозможности общения, а скорее описание тех условий, при которых может состояться общение, стремящееся к открытию нового смысла.

Что касается модели «учить — учиться», то она напоминает такое иерархическое и одностороннее отношение, как учитель и школьник. Но отметим, что Каратани подразумевает под моделью «учить — учиться» нечто почти противоположное. Он утверждает, что позиция обучающего слабее, потому что она должна быть подчинена пониманию обучаемого; ее следовало бы уподобить позиции продающего по отношению к покупающему (Karatani 2003: 72). Эту мысль Каратани можно было бы проиллюстрировать примером из «Котлована»:

Наклонившись, Воцев стал собирать вынутые Настей ветхие вещи, необходимые для будущего отмщения, в свой мешок. Чиклин поднял Настю на руки, и она открыла свои высохшие, как опавшие листья, смолкшие глаза. Через окно девочка засмотрелась на близко приникших друг к другу колхозных мужиков, залегших под навесом в терпеливом забвении.

— Воцев, а медведя ты тоже в утильсырье понесешь? — озаботилась Настя.

— А то куда же? Я прах и то берегу, а тут ведь бедное существо!

— А их? — Настя протянула свою тонкую, как овечья ножка, занемогшую руку к лежащему на дворе колхозу.

Воцев хозяйственно поглядел на дворовое место и, отвернувшись оттуда, еще более поник своею скупающей по истине головою. (III, 527)

Что происходит между Настей и Воцевым? Как видим, Настя делает «детскую» категориальную ошибку, причисляя медведя и колхозных мужи-

ков к утильсырью. Вощев же, отвечая на ее вопросы, должен опять томиться по ненайденной истине и смыслу жизни. В этом отношении его позиция *слабее*, чем ее; Вощев не уверен, придут ли они с Настей к общему языку или основанию для взаимопонимания. Но все-таки ее категориальная ошибка, на наш взгляд, ведет не к обрыву коммуникации между ними, а к общению, которое могло бы помочь открытию *их общего* смысла жизни.

В «Котловане» категориальные ошибки делают не только дети, но и взрослые, что показывает композиционную и тематическую значимость данных ошибок в произведении. Категориальные ошибки там — события повседневные, как и в нашем мире:

— Оporожняй батрацкое имущество! — сказал Чиклин лежащему. — Прочь с колхоза и не смей более жить на свете!

Зажиточный полежал вначале, а потом опомнился.

— А ты покажь мне бумажку, что ты действительно лицо!

— Какое я тебе лицо? — сказал Чиклин. — Я никто; у нас партия — вот лицо!

— Покажи тогда хоть партию, хочу рассмотреть.

Чиклин скудно улыбнулся.

— В лицо ты ее не узнаешь, я сам ее еле чувствую. Являйся нынче на плот, капитализм сволочь! (III, 506)

Ясно, что этот диалог о «лице» власти основан на категориальной ошибке того же типа, что и иллюстрации Райла. Ср.: «*Покажи тогда хоть партию, хочу рассмотреть*» и «*А где же университет? (...) Еще не вижу самого университета, где живут и работают члены вашего университета*». Но Чиклин в отличие от философа не указывает на недействительность вопроса своего собеседника, а, напротив, под его воздействием приходит к новому выражению, не существовавшему прежде этого диалога: «*В лицо ты ее не узнаешь, я сам ее еле чувствую*». Внимания заслуживает то, что, говоря так, Чиклин улыбнулся (хотя и скудно) — единственный раз в повести. Как будто он сам чувствует нечаянность своего ответа. Понятие «лицо партии», которое можно было бы видеть и узнавать не в метафорическом, а в буквальном смысле, было найдено и использовано ими именно в ходе самого общения.

Примечательно, что категориальные ошибки часто делает и активист. Они показывают не его глупость или необразованность, а особенность его политической позиции. Он произносит политическую речь не столько внутри партийной (и бюрократической) системы, сколько на ее границе, где встречается лицом к лицу с другими, не понимающими ее правил. В этом отношении естественно, что активист делает явные категориальные ошибки, разговаривая с Вощевым, не понимающим его правил больше всех других:

Активист дал знать Чиклину и Вощеву, что директивой товарища Пашкина они должны приурочить все свои скрытые силы на угождение колхозному разворачиванию.

— А истина полагается пролетариату? — спросил Воцев.

— Пролетариату полагается движение, — произнес справку активист, — а что навстречу попадет, то все его: будь там истина, будь кулацкая награбленная кофта — все пойдет в организованный котел, ты ничего не узнаешь! (III, 477)

Женщины и девушки прилежно прилегли к полу и начали настойчиво рисовать буквы, пользуясь корябающей штукатуркой. Активист тем временем засмотрелся в окно, размышляя о каком-то дальнейшем пути или, может быть, томясь от своей одинокой сознательности.

— Зачем они твердый знак пишут? — сказал Воцев.

Активист оглянулся.

— Потому что из слов обозначаются линии и лозунги и твердый знак нам полезней мягкого. Это мягкий нужно отменить, а твердый нам неизбежен: он делает жесткость и четкость формулировок. Всем понятно?

— Всем, — сказали все. (III, 488–489)

В обоих диалогах спрашивает Воцев, а отвечает активист, иначе говоря, они принимают роли обучающего и обучаемого. Но в этих диалогах отсутствует общий код. Активист, принимая роль обучающего, сам делает категориальные ошибки («...*будь там истина, будь кулацкая награбленная кофта*», «...*он [твердый знак] делает жесткость и четкость формулировок*»). Но это более или менее неизбежно, поскольку активист учит Воцевого как другого, не понимающего и недоумевающего, по каким правилам должно состояться их общение. Обратим внимание на метафорическое выражение, произнесенное активистом, — «*все пойдет в организованный котел, ты ничего не узнаешь*». Правда, это шаблонная метафора. Но если бы в этот котел вместились даже истина, которую ищет Воцев, то можно было бы сказать, что данная метафора включает в проект коммунизма и воцевские искания истины и смысла существования. Повторим, что метафора была найдена именно в общении между активистом и Воцевым, не понимающими друг друга.

То, что было сказано выше о диалогах в повести, можно отнести и к авторскому повествованию. В авторском повествовании Платонова заметна тенденция к использованию несобственно-прямой речи, в результате чего оно характеризуется речевой интерференцией разных «голосов» или ценностных позиций героев³. Приведем отрывок, включающий в себя фразу, на которую мы уже обращали внимание:

— Ты чего взарился? — спросил активист. — На тебе конфетку.

Мальчик взял конфету, но одной пищи ему было мало.

— Дядь, отчего ты самый умный, а картуза у тебя нету?

Активист без ответа погладил голову мальчика; ребенок с удивлением разгрыз сплошную каменистую конфету — она блестела, как рассеченный лед,

³ Об особенностях повествования Платонова см.: Hodel 2001: 268–300.

и внутри ее ничего не было, кроме твердости. Мальчик отдал половину конфеты обратно активисту.

— Сам доедай, у ней в середке вареньев нету: это сплошная коллективизация, нам радости мало!

Активист улыбнулся с пронизательным сознанием — он ведь предчувствовал, что этот ребенок в зрелости своей жизни вспомнит о нем среди горящего света социализма, добытого сосредоточенной силой актива из плетневых дворов деревень. (III, 491–492)

Выше мы выделили фразу «*ничего не было, кроме твердости*» как случай использования метонимии. Между тем, перечитав ее в контексте, мы замечаем в ней нечто другое: с одной стороны, фраза относится к точке зрения удивленного ребенка, а с другой — является ощутимым отголоском идеологии активиста, придающего значение «твердости» — твердому знаку в конце слов и твердой линии партии. Она основана не только на детском восприятии ребенка, но и на совпадении двух ценностных позиций. Как видим, мальчик в отношении «учить — учиться» начинает овладевать тем языком, который является для него новым и чужим («*это сплошная коллективизация, нам радости мало!*»).

Иначе говоря, у мальчика как бы получается интерференция чужой речи⁴. А самодовольное впечатление активиста свидетельствует о том, что между ними еще нет общего кода, регулирующего стабильное общение. Но в то же время тут можно заметить рождение некоего нового смысла, поскольку мальчик сформулировал свое мнение о коллективизации, которое, правда, активист не совсем понял.

Следует считать закономерным частое появление категориальных ошибок в сценах раскулачивания, так как это событие совершается между враждующими сторонами, не имеющими никакой общей логики и правды:

Мужик не спеша подумал, словно находился в душевной беседе. — Колхоз вам не годится...

— Прочь, гада!

— Ну что ж, вы сделаете изо всей республики колхоз, а вся республика-то будет единоличным хозяйством!..

У Чиклина захватило дыхание, он бросился к двери и открыл ее, чтоб видна была свобода, — он так же когда-то ударился в замкнувшуюся дверь тюрьмы, не понимая плена, и закричал от скрежещущей силы сердца. Он отвернулся от рассудительного мужика, чтобы тот не участвовал в его преходящей скорби, которая касается лишь одного рабочего класса.

— Не твое дело, стервец! Мы можем царя назначить, когда нам полезно будет, и можем сшибить его одним вздохом... А ты — исчезни! (III, 505)

⁴ Косвенным свидетельством этого служит, возможно, ошибка в японском переводе данного диалога. Переводчик ошибочно приписывает эти слова активисту, а не мальчику (Platonov 1997: 149).

Категориальная ошибка в словах «*чтоб видна была свобода*» проявляется в том, что Чиклин хотел видеть свободу не в метафорическом, а в буквальном смысле слова, и с этой целью открыл дверь. Следовательно, он должен был *видеть свободу*; и действительно, он высказал кулаку свою мысль о свободе как о власти пролетарского класса («*Мы можем царя назначить, когда нам полезно будет, и можем шибить его одним вздохом...*»). Как оказалось, свобода, которую он хотел видеть, является не физической или нравственной, а скорее политической, используемой в отношении врага. Как бы парадоксально это ни было, Чиклин нашел свою свободу в общении с врагом, не принимающим его логику.

Примечательно, что к концу повести категориальные ошибки иногда уступают место найденному общему коду, обеспечивающему общение с единым смыслом и взаимопониманием:

— Товарищ! Это ты пришел к нам на культурную революцию?

Прушевский опустил руки от глаз. Стороною шли девушки и юношество в избу-читальню. Одна девушка стояла перед ним — в валенках и в бедном платке на доверчивой голове; глаза ее смотрели на инженера с удивленной любовью, потому что ей была непонятна сила знания, скрытая в этом человеке; она бы согласилась преданно и вечно любить его, седого и незнакомого, согласилась бы рожать от него, ежедневно мучить свое тело, лишь бы он научил ее знать весь мир и участвовать в нем. Ничто ей была молодость, ничто свое счастье — она чувствовала вблизи несущееся, горячее движение, у нее поднималось сердце от ветра всеобщей стремящейся жизни, но она не могла выговорить слов своей радости и теперь стояла и просила научить ее этим словам, этому уменью чувствовать в голове весь свет, чтобы помогать ему светиться. Девушка еще не знала, пойдет ли с нею ученый человек, и неопределенно смотрела, готовая опять учиться с активистом.

— Я сейчас пойду с вами, — сказал Прушевский. Девушка хотела обрадоваться и вскрикнуть, но не стала, чтобы Прушевский не обиделся.

— Идемте, — произнес Прушевский.

Девушка пошла вперед, указывая дорогу инженеру, хотя заблудиться было невозможно; однако она желала быть благодарной, но не имела ничего для подарка следующему за ней человеку. (III, 521)

Правда, и в этом отрывке еще заметны следы категориальных ошибок (особенно во внутреннем монологе девушки), но заметный лиризм дает основание считать, что между Прушевским и девушкой найден некоторый общий код, с помощью которого они достигли определенного взаимопонимания или общего осмысления того, что они хотят и готовы сделать друг для друга. В этом отношении можно сказать, что данный отрывок представляет собой конечный пункт творческого мира «Котлована»; действительно, в повести больше не рассказывается, что будет с Прушевским после этой встречи. В «Котловане» есть и другие конечные пункты, представляющие найденный общий код: самостоятельное решение Воцева руководить колхозом; похороны Насти Чиклиным,

сопровожаемые одним медведем. Как бы хрупки они ни были, эти случаи дали героям стабильное осознание того, что с ними происходит.

Однако такие случаи, в которых категориальные ошибки уступают место регулируемому общению, завершают творческий мир платоновской повести только формально. Она идейно не завершена по причине «принципиальной “неоконченности” мира в платоновском восприятии» (Никонова 2000: 283). Об этой незавершенности свидетельствуют категориальные ошибки, которые продолжают возникать в платоновском мире, как и в мире действительном.

ПОВТОР СРАВНЕНИЙ В «ЧЕВЕНГУРЕ»*

Повтор и узнавание

Одной из самых ярких стилистических и тематических черт романа Платонова «Чевенгур» является повтор — слов и фраз, фигур и тропов, мотивов, эпизодов и т. д. Это дает повод относить роман то к мифологизированной литературе, то к поэтической прозе, поскольку и миф, и поэзия содержат в себе повтор как основной конструктивный фактор. Но «Чевенгур» — это не миф или лирика, а роман, в котором повтор, как и другие приемы, употребляется в осложненном виде. Как известно, в «Чевенгуре», с одной стороны, существуют мотивы, которые повторяются, как навязчивая идея (например, «овраг» или «сирота»). С другой стороны, в романе присутствуют и мотивы, повторение которых так неявно, что трудно объяснить их функцию даже после того, как их замечаешь. Так, например, дважды упоминается в романе церковное вино «висант»¹:

В шкафах кое-где лежали стопочками домашние пышки, а в одном доме имелась *бутылка церковного вина — висанта*. Чепурный поглубже вжал пробку в бутылку, чтобы вино не потеряло вкуса до прибытия пролетариата, а на пышки накинул полотенце, чтобы они не пылились. (III, 253; здесь и далее курсив наш)

Женщина принесла угощение для своего знакомого: пирожное, конфеты, кусок торта и *полбутылки сладкого церковного вина — висанта*. Неужели она такая наивная? (III, 359)

Как объяснить этот повтор? Можно, конечно, указать на некий тематический параллелизм в данном повторении «церковного вина — висанта», параллелизм между ожидающим в Чевенгуре «пролетариат» Чепурным и приемом Софьей Александровной Сербинова в Москве (в связи с мотивом сердечного приема бедными). Этот параллелизм акцентирован тем, что Софья Александровна оказала прием Сербинову, а Чепурному принять некого.

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2005.

¹ Мы благодарны М. Михееву за то, что он обратил наше внимание на этот мотив.

Дело в том, что в установлении такого параллелизма, реализованного незаметным повтором, более активная роль отводится интерпретации со стороны читателя — адресата. В отличие от «сильных» повторов, таких как овраг, сирота, паровоз, бурьян и т. п., «слабые» повторы нуждаются во вмешательстве активной, самостоятельной интерпретации читателя с тем, чтобы получить свою функцию. Это в какой-то степени парадокс, поскольку «слабые» повторы имеют возможность играть большую роль в стремлении читателя понять творческий мир романа, чем «сильные». И действительно, на этом парадоксе основан «Чевенгур», конструкция которого предполагает активную интерпретацию читателя, которая является не принятием предполагаемой «авторской интенции», а поиском и реконструированием *возможных смыслов* сказанного в романе². А если это так, то задачей литературоведов, занимающихся интерпретативной работой, должно быть не установление единственного смысла текста, а очерчивание того спектра или расположения возможных смыслов, которое оправдывается анализом связи формы и содержания.

Таким образом, изучая функцию повтора в «Чевенгуре», мы должны обратить внимание на роль читателя в смыслообразующем процессе. На наш взгляд, в этом отношении важным понятием является *узнавание* — способность «увидеть, обнаружить, найти в ком-чем-нибудь какого-нибудь знакомого или что-нибудь знакомое» (Ушаков 1996: IV, 910). Как известно, это понятие как литературный термин приобрело негативный оттенок в статьях Виктора Шкловского «Воскрешение слова» (1914) и «Искусство как прием» (1917). Некоторые тезисы Шкловского настолько популярны, что они сами стали в литературоведении каким-то клише, например: «Мы не переживаем привычное, не видим его, а узнаем» (Шкловский 1990: 36); «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание» (Шкловский 1990: 63).

Однако, на наш взгляд, Шкловский тут умаляет понятие узнавания и его роль в искусстве. Узнавая что-то знакомое или кого-то знакомого, мы делаем пережитое нами снова ощутимым, осязаемым, видимым. Правда, узнавание не дает нам новой информации о предмете, но переорганизовывает уже имеющуюся в нашем сознании информацию о нем³. При самом живом узнавании наше внимание обращается на ту связку формы — содержания, которая, казалось бы, неизменна, но на самом деле подвергается тонкому превращению.

² Конечно, это относится не только к творчеству Платонова, но и к другим литературным произведениям, главным образом после конца XIX века. См.: Есо 1989: chap. 1.

³ Здесь мы основываемся на мыслях Ю. Лотмана в статье «Каноническое искусство как информационный парадокс»: «Если деканонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный — как ее возбудитель. (...) В текстах, организованных по принципу музыкальной структуры, формальная система представляет собой содержание информации: она передается адресату и по-новому переорганизовывает уже имеющуюся в его сознании информацию, перекодирует его личность» (Лотман 1992: I, 246).

Шкловский пишет: «Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим. Поэтому мы не можем ничего сказать о ней» (Шкловский 1990: 64). На наш взгляд, это утверждение относится только к одной части узнавания, а именно к механическому узнаванию. Как в жизни, так и в литературе мы знаем узнавание другого рода, функцией которого является создание и развертывание повторов или ритмов в них.

Что касается ритма в романе, то интересное мнение высказал английский писатель Э. М. Форстер в книге «Аспекты романа» (1927). Анализируя повтор мотива музыкальной фразы в романе Пруста «В поисках утраченного времени», он объясняет, как Пруст создает «ритм» эпизода о той музыкальной фразе композитора Вентуа, о которой повторно рассказывается в романе:

Прслушанная разными людьми — сначала Сваном, потом главным героем — фраза Вентуа никак не лишена движения. Это не штамп. (...) Штамп может только появляться снова, а ритм может развиваться. И данная фраза имеет свою жизнь, независимую ни от жизни ее слушателей, ни от жизни того, кто ее сочинил. Это почти герой, но не совсем. И это «не совсем» состоит в том, что ее сила имеет целью соединить роман Пруста изнутри, создавая красоты и восхищая память читателя. Иногда эта маленькая фраза — от своего мрачного начала, через сонату, до септета — означает все для читателя. А иногда она не означает ничего, забывается. И мне кажется, что это и есть функция ритма в романе: не быть все время таким же, как образец, а через свое прибывание и убывание наполнять нас удивлением, свежестью и надеждой. (Forster 2000: 148)

Сказанное Форстером о романе Пруста, кажется, хорошо подходит и к «Чевенгуру». И там, и здесь ритм, который предполагает активную интерпретацию читателя, реализован очень тонко, что показывает сходство писательских точек зрения на роль узнавания в жизни и в литературе.

Заслуживает внимания, что Форстер высказал свое мнение о ритме в романе в 1927 г. Примерно в то же время вышли в свет романы английской писательницы Вирджинии Вульф («Миссис Дэллоуэй» [1925]; «На маяк» [1927]), которые также отличаются тончайшим ритмом или «слабым» повтором мотивов и сравнений, сближающим ее прозу с поэзией. Можно в целом говорить о современной, синхронной общности подходов к усиленному ритму в романном жанре. Повторяем, что эта общность касается не только формальной стороны творчества этих писателей, но и тематической.

Не вызывает сомнений, что прием повтора и узнавания играет центральную роль в вышеуказанных романах. Приведем только один пример из «Чевенгура»: эпизод смерти Саши после разгрома Чевенгура. Как указывают некоторые исследователи и критики, самоубийство Дванова не производит такого трагического впечатления, как следовало бы ожидать (Яблоков 2001: 72–73). Объяснение на основе символических представлений, таких как «озеро — утроба» или «второе рождение», имеет некоторую убедительность, но мы считаем возможным и другое объяснение — на основе тематической роли узнавания:

возвращение Дванова к озеру Мутево завершает большой круг узнавания того, ради чего и странствует Саша всю жизнь⁴:

Днем Дванов узнал старую дорогу, которую видел в детстве, и стал держать по ней Пролетарскую Силу. (...) Сторож церкви начал звонить часы, и звук знакомого колокола Дванов *услышал как время детства*. (III, 407)

Дванов посмотрел и увидел удочку, которую приволокла лошадиная нога с берегового нагорья. На крючке удочки лежал прицепленным иссохший, сломанный скелет маленькой рыбы, и Дванов *узнал, что это была его удочка, забытая здесь в детстве*. Он оглядел все неизменное, смолкшее озеро и насторожился, ведь отец еще остался (...). (III, 408)

Пожалуй, самое важное, что Саша успел сделать в своей жизни, это возвращение к *знакомому* после долгих странствий. Возвращение к озеру Мутево, где окончилась жизнь рыбака-отца и началась трудная жизнь Саши, представляет собой самый большой круг узнавания этого романа. Кроме того, возвращение к знакомому, родному всегда является важным делом в жизни героя (см. эпизоды возвращения к семье Дванова, к Захару Павловичу). Именно по этой причине, возможно, смерть Саши отличается не безнадежностью, а каким-то спокойствием.

Сравнение в «Чевенгуре»

Можно отметить, что исследователи, занимающиеся стилистическим анализом произведений Платонова, склонны обращать большее внимание на ряд метонимии — синекдохи, чем на ряд метафоры — сравнения⁵. Так, Л. Карасев пишет, что существенен «дефицит метафорического и символического в платоновском слове, и это при том, что на уровне целого его текст очевидно символичен» (Карасев 2002: 33). С. Бочаров утверждает: «Если метафора “остраняет” предмет, отождествляя его по какому-то общему признаку с другим предметом, то у Платонова уже “остраняется” сама метафора» (Бочаров 1994: 22). Факт, что у Платонова ряд метонимии — синекдохи отличается склонностью к новизне, а ряд метафоры — сравнения склонностью к формульности или шаблонности. Но было бы односторонне считать как будто избитые сравнения второстепенными элементами в платоновской стилистике. В самом деле, стилистический анализ

⁴ Л. Фоменко отмечает по поводу данного эпизода: «Теперь это дорога возвращения (излюбленный философский мотив Платонова) к себе, к родине, к детству, к отцу, к истокам» (Фоменко 1995: 102).

⁵ Правда, исследователи, занимающиеся «мифопоэтическим» анализом, обращают внимание на образность, осуществленную в метафорах и сравнениях Платонова. Но, на наш взгляд, они в большинстве случаев пытаются схематизировать единую систему образов, недооценивая роль вариации в повторе. Иначе говоря, они превращают динамичную ритмику в статичную символику.

его произведений нуждается в выяснении роли формульных элементов в его прозе⁶.

Обратим внимание на то, что Саша Дванов является большим любителем таких формульных, несколько примитивных сравнений:

(...) возвращаясь с работы, Саша воображал себя паровозом и производил все звуки, какие издает паровоз на ходу. Засыпая, он думал, что куры в деревне давно спят, и это сознание общности с курами или паровозом давало ему удовлетворение. Саша не мог поступить в чем-нибудь отдельно: *сначала он искал подобие своему поступку*, а затем уже поступал, но не по своей необходимости, а из сочувствия чему-нибудь или кому-нибудь.

«Я так же, как он», — часто говорил себе Саша. Глядя на давний забор, он думал задушевым голосом: «Стоит себе!» — и тоже стоял где-нибудь без всякой нужды. Когда осенью заунывно поскрипывали ставни и Саше было скучно сидеть дома вечерами, он слушал ставни и чувствовал: им тоже скучно! — и переставал скучать. (III, 54)

Этот герой, очевидно, не умеет понимать мир метонимическим образом, то есть понимать целое через части или следствие через причину. Он, как и другие герои романа, ищет подобие себя и другого с тем, чтобы им двигало сочувствие. Как со стилистической, так и с тематической точек зрения важно, что для этого принципа поведения Саше нужны не странные, отличающиеся новизной сравнения, а более формульные, обыкновенные: сравнение себя с паровозом, давним забором, поскрипывающими ставнями. С одной стороны, это показывает какую-то наивность характера Дванова, а с другой, его понимание сущности этого тропа: уподобление чего-нибудь чему-нибудь при сознании того, что речь идет не об идентичности, а только о подобии⁷. Говоря о себе «Я так же, как он», Саша не думает, что он может *быть* паровозом, или забором, или чем-нибудь другим. Как видим, он понимает непреодолимую дистанцию между *я* и *другим*. В этом смысле можно даже сказать, что герой доверяет сравнению больше, чем метафоре, поскольку метафора, которая сулит идентичность бытия, грозит распадом и разочарованием. Отличительные слова сравнения (*как, как будто, словно, похож на* и т. д.) представляют собой цепь бытия, которая служит пунктом для сближения. Такую двойную роль подчеркивают, а не скрывают, формульные, простые сравнения Дванова и других героев «Чевенгура»⁸.

⁶ Однако надо отметить, что ранее некоторые платоноведы уже указывали на формульные элементы в платоновской прозе. См.: Бочаров 1994: 37, Турбин 1965: 300.

⁷ Как известно, в этом состоит различие между сравнением и метафорой. См.: Арутюнова 1998: 353–354, Brogan 1986: Chap. 4.

⁸ По этому поводу мы не можем согласиться с Т. Радбилем, который, наряду с другими исследователями мифопоэтического направления, пытается охарактеризовать стиль Платонова как проявление мифологического сознания языка. Он пишет: «Для мифологического сознания революция — одновременно и паровоз, и забота, и риск, и сила природы, поскольку для него в самой реальности (то есть «субстанционально») эти

Даже сравнения, принадлежащие повествователю, не сложнее и не страннее, чем сравнения, принадлежащие самим героям. Например, в следующем отрывке в изображении Саши употребляются три сравнения, и их трудно отличить от сравнений, высказанных самим героем:

Себя самого, как самостоятельный твердый предмет, Саша не сознавал — он всегда воображал что-нибудь чувством, и это вытесняло из него представление о самом себе. Жизнь его шла безотвязно и глубоко, словно в теплой тесноте материнского сна. Им владели внешние видения, как владеют свежие страны путешественником. (III, 55)

Сравнение «словно в теплой тесноте материнского сна», безусловно, типично — «платоновское», но в то же время оно явно традиционное. Исходя из парадигматического образа материнской утробы как тихого, интимного места, это сравнение задает ритм тихого повторения вместе с другими сравнениями того же типа. Например:

Отец лесного надзирателя сравнивал плохие книги с нерожденными детьми, погибающими в утробе матери от несоответствия своего слишком нежного тела грубости мира, проникающего даже в материнское лоно. (III, 129)

Здесь с образом материнской утробы соединен еще один традиционный образ — книг как детей (Curtius 1993: 143–144), исходя из которого сделано сравнение: плохие книги, как дети, умершие еще в утробе матери. Этот пример, пожалуй, подтверждает формулировку, которая служит основной мыслью в подходе когнитивной лингвистики к языку поэзии: «Создание индивидуально-авторских оборотов нередко стимулируется именно активным варьированием устойчивых сравнений» (Мокиенко 2003: 6. См. также: Павлович 2004: ч. 1, Lakoff and Turner 1989: chap. 3).

Но для нас важнее следующее: уподобление плохих книг нерожденным детям появляется не отдельно, а как будто в резонансе с теми сравнениями, которые предшествуют ему и следуют за ним. Сопоставляя сравнения «жизнь Саши / словно в теплой тесноте материнского сна» и «плохие книги / дети, умершие в утробе матери от...», можно позволить себе как бы «вторичное» подобие Саши и плохих книг, которые ждет забвение, а также «косвенную» ассоциацию, что жизни Саши грозит «несоответствие своего нежного тела грубости мира». Это не будет натяжкой в толковании, если мы допускаем смыслообразующую функцию ритма в романе. Повтор сравнений, оживленный их вариацией, дает

сущности не различаются (*революция = паровоз = забота = риск* и т. д.)» (Радбиль 1998: 71; курсив в оригинале). На наш взгляд, Радбиль, преувеличивая значение мифологических элементов в творчестве Платонова, превращает его в примитивный миф, хотя нужно отметить в его исследовании много ценных и справедливых замечаний о языке писателя. О. Меерсон дает более умеренное объяснение функции сравнений в платоновских произведениях с точки зрения «неостранения» (Меерсон 1997: 97–98).

нам возможность получить новую информацию, которой не дают сравнения в отдельности.

Продолжим рассматривать повтор сравнений, основанных на образе утробы матери. В следующем отрывке с этим образом соединен такой же формульный образ утробной воды как исконного моря жизни (и смерти):

Машинист-наставник закрыл глаза и подержал их в нежной тьме; никакой смерти он не чувствовал — прежняя теплота тела была с ним, только раньше он ее никогда не ощущал, а теперь *будто купался в горячих обнаженных соках своих внутренностей*. Все это уже случалось с ним, но очень давно, и где — нельзя вспомнить. Когда наставник снова открыл глаза, то увидел людей, *как в волнующейся воде*. (III, 57)

Образ жидкости дает этому циклу сравнений такое варьирование, которое может ощущаться читателем, а может и остаться им незамеченным. Как нами уже отмечалось, повтор, чтобы действовать в литературном произведении, не обязательно должен быть замечен читателем, потому что и незаметные повторы могут служить неким потенциальным значением текста, которое ждет актуализации через узнавание читателем. Таким образом, сравнение «как в волнующейся воде», относящееся к смерти машиниста, *можно* сблизить с озером Мутевым, что делает возможным также параллелизм машиниста и Саши. Такая возможность интерпретации, на наш взгляд, разнообразит значения романа даже тогда, когда она имеется в неосознанном, скрытом виде. То же самое имеется в виду, когда некоторые критики и исследователи говорят о богатстве ассоциаций или «суггестивности»⁹, которые считаются характерными для платоновского текста.

Далеко не всегда различаешь, что означает повторение и варьирование сравнений, в особенности тогда, когда сравнение повторяется и варьируется в смежных местах применительно к одному и тому же объекту. Например: «Все большевики вышли из Чевенгура, один Кирей лежал, окруженный степью, *как империей*» (III, 267); «Степь была здесь ровная, *как озерная вода*, и постороннее тело не принадлежало местной земле» (III, 268). Сравнительно легко замечаешь эту вариацию сравнений, так как они помещены почти рядом. Но какое отношение существует между сравнениями «*как империей*» и «*как озерная вода*»? Ответ не может быть однозначным. Можно было бы как-то их соединить посредством фольклорного мотива «подводного царства», имеющего некую связь с эпизодом смерти отца Саши. В данном случае образовалось бы третье сравнение: степь, как подводное царство. Или же можно было бы увидеть между ними ничем не мотивированный контраст, который остался бы какой-то лакуной для толкования, стимулирующей читательскую интерпретацию. Действительно, интерпретация читателя чаще всего колеблется между мотивированностью

⁹ Ю. Левин отмечает: «Пожалуй, наиболее обобщенным признаком платоновской прозы, сближающим ее с лирикой, является суггестивность» (Левин 1998: 412; подчеркивание в оригинале).

и немотивированностью данного повторения, поскольку полного основания для однозначного выбора между ними не дано. Следовательно, повтор делает более многозначными те сравнения, которые в отдельности воспринимаются как более формульные.

То же самое можно сказать и о отдельных повторах, которые, правда, заметить труднее, чем смежные, но в некоторых случаях они действуют еще суггестивнее: «Лошадь стояла, *как машина* — огромная, трепещущая, обтянутая узлами мускулов; на таком коне только целину пахать да деревья выкорчевывать» (III, 112); «Гопнер изучающе поглядел на Луя, *как на машину*, требующую капитального ремонта; он понял, что капитализм сделал в подобных людях измождение ума» (III, 234). Оправдывает ли повторение сравнения «как машина» (и его вариации «как на машину») ассоциацию Луя с лошадью (Пролетарской Силой)? Вспомним, во-первых, что Луй, «чевенгурский пешеход», отправляется в поход вместо лошадей, чтобы доставить Саше письмо Копенкина; во-вторых, отметим звуковое подобие имени «Луй» с «лошадью». Но, разумеется, такое подобие не обосновывает их ассоциацию, а напротив, благодаря ассоциации, получившейся через узнавание повторенного сравнения «как машина», подобие Луя и лошади делается ощутимее, значительнее. Значит, отдельные повторы, которые узнавать труднее, чем смежные, также могут играть роль в образовании тех параллелей в романе, которые действуют чаще всего как едва различимый резонанс, обогащающий гармонию романа.

Приведем еще один пример отдельного повтора сравнений:

Он [Полюбезьев] почувствовал Ленина *как своего умершего отца*, который некогда, когда маленький Алексей Алексеевич пугался далекого пожара и не понимал страшного происшествия, говорил сыну: «А ты, Алеша, прижмись ко мне поближе!» (III, 198)

Глинистый холм расползся от дождей, его затрамбовывают на нет прохожие, и на него падают листья, такие же мертвые, *как и погребенный отец*. (III, 239)

Несмотря на разницу контекстов (речь идет о разных отцах — об отцах Полюбезьева и Дванова), мы видим здесь повтор подобных сравнений. Но можно ли заметить какую-нибудь смысловую связь между Лениным и падающими листьями? Или, отказываясь от попытки найти новую параллель, нужно рассматривать их как немотивированное (может быть, даже нечаянное) повторение подобных, но неодинаковых сравнений? Повторим, что именно подобная неоднозначность представляет собой важный момент взаимоотношений между текстом и предполагаемым читателем. Ассоциативную связь Ленина с падающими листьями можно принимать или не принимать; она относится к интерпретации читателя, которая постоянно переорганизовывает себя через узнавания уже увиденных им образов.

Как способ вариации сравнения важным считается использование его обратимости, то есть замещение сравнивающего слова сравниваемым (Павло-

вич 2004: 87–110)¹⁰. В «Чевенгуре» этот прием часто употребляется в явном, обнаженном виде: «Среди высоких трав и древесных кущ стояли *притаившиеся кресты вечной памяти, похожие на людей, тщетно раскинувших руки для объятий погибших*» (III, 368); «Сербинов стоял перед нею как *беспомощный крест*, и Софья Александровна не знала, чем ему помочь в его бессмысленной тоске, чтобы ему было лучше» (III, 368). Обнаженность этого «обратного сравнения» подчеркивается с помощью его смежности. Кроме того, данное сравнение само представляет собой повтор диалога Чепурного и прочего о схожести креста и человека:

«Крест — тоже человек, — вспоминал прочий, — но отчего он на одной ноге, у человека же две?» Чепурный и про это догадывался: «Раньше люди одними руками хотели друг друга удержать, а потом не удержали — и ноги расцепили и приготовили». (III, 314)

Узнавание повторяющегося образа «креста — человека» делает более значительной параллельность Чевенгура и Москвы, как и узнавание однократного повтора «висанта». Но нельзя забывать, что повтор сравнений — это не утверждение идентичности явлений, а варьирование их подобий и различий. Не совсем одинаковы «*притаившиеся кресты вечной памяти, похожие на людей*» и Сербинов, стоящий перед Соней, «*как беспомощный крест*», поскольку их различает граница между жизнью и смертью. Так же и сами крест и человек не одинаковы, как ни похожи они друг на друга. Таким образом, узнавая повторы сравнений в «Чевенгуре», мы, с одной стороны, приспосабливаемся к облику мира, состоящему из подобных, повторяющихся образов, а с другой стороны, постоянно находим различия, создающие сдвиги между ними и мешающие образовать единый, тождественный с самим собой облик мира. В терминологии Шкловского, мы и *узнаем*, и *видим* сравнения в этом романе, поскольку они, отличаясь шаблонностью в отдельности, через повтор производят какой-то излишек форм и значений, заставляющий нас обратить на них внимание.

В завершение характеристики повтора сравнений в «Чевенгуре» проанализируем более сложный повтор, скомбинированный из нескольких образов, что является наиболее типичным в этом романе:

Но глаза [красноармейца] не закрывались, а выгорали и выцветали, *превращаясь в мутный минерал*. (III, 76–77)

Эта трава была красивей невзрачных хлебов — ее цветы *походили на печальные предсмертные глаза детей*, они знали, что их порвут потные бабы. (III, 150)

Но мать не слышит его, она смотрит ему в *глаза, уже похожие на речные мертвые камешки* (...). (III, 303)

¹⁰ О. Меерсон обсуждает данный прием в романах «Счастливая Москва» и «Чевенгур», используя термин «метафоры-перевертыши» (Меерсон 2004: 207–208).

Здесь используется «скрещивание» образов, осложняющее цепь сравнений: сначала глаза красноармейца уподоблены мутному минералу, затем некие цветы — глазам детей, а глаза умершего ребенка — речным камешкам. Вообще, скрещивание образов служит варьированию повторяющихся сравнений (Павлович 2004: 258–261).

Что же касается Платонова, оно весьма продуктивно, так как у него в обнаженном виде проявляется стремление к ритмизованному повтору сравнений. Скрещивание образных слов служит поводом для сочетания и видоизменения разных рядов сравнений в романе. Например, сравнение глаз умершего с мутным минералом или с речными мертвыми камешками соединено, хотя и косвенно, еще со следующими: «Много хорошего прошло мимо узкого бедного ума Дванова, даже собственная жизнь часто обтекает его ум, как речка вокруг камня» (III, 162); «Он [Сербинов] только увидел свою жалость в этом городе и подумал, что *он похож на камень в реке*, революция уходит поверх его, а он остается на дне, тяжелым от своей привязанности к себе» (III, 378). В этом случае образ камня как чего-то заброшенного, застывшего, повторяясь с вариацией, дает возможность видеть знакомое в новом и, наоборот, новое в знакомом. В этом и состоит функция ритмизованного повтора сравнений в «Чевенгуре».

Вместо заключения: нагрузка интерпретации

Литература и искусство XX века отличаются значительным усилением активной роли читателя-адресата в осмыслении произведения. Когда мы пользуемся термином «модернизм», как бы широко ни было его определение, усиленная роль адресата или, другими словами, большая нагрузка интерпретации составляет необходимую часть того, что означает этот термин. В этом отношении «странность» прозы Платонова представляет собой типичное явление модернизма.

Как мы попытались показать, сравнения, отличающиеся большей склонностью к формульности, чем к новизне, также способны нагружать читателя различными возможными толкованиями, колебание между которыми и есть творческий элемент акта прочтения романа. Важным способом использования формульности в целях активизации читательской интерпретации является тот повтор, который производит излишек форм и значений, всегда манящий, но отстраняющий от себя окончательное осмысление. Как известно, подобное использование фигур и повторов мы замечаем не только у русских писателей модернистского направления, но и у писателей других европейских стран того же периода (Пруст, Вульф, Кафка, Джойс и т. д.). На наш взгляд, особенно интересно было бы сопоставить прозу Платонова с Прустом и Вульф, потому что у них повтор сравнений служит как формальным, так и тематическим стержнем творчества.

Платоновскую же прозу характеризует яркий контраст рядов метонимии — синекдохи и метафоры — сравнения; вообще говоря, первый отличается склон-

ностью к «странности» и новизне, а последний — к формульности и повтору. В «Чевенгуре» же данный контраст сохраняет определенное равновесие, что создает гармонию литературного новаторства и более традиционного лиризма¹¹. Если вопрос об отношении новизны и шаблонности, «видения» и «узнавания» подлежит новому рассмотрению, то творчество Платонова дает богатый материал для этой задачи.

¹¹ Следует отметить, что Ю. Левин выделяет взаимоотношение элементов лирического стиля и повествовательной прозы в «Котловане» (Левин 1998: 409–412).

СИТУАТИВНОЕ СРАВНЕНИЕ В «ЧЕВЕНГУРЕ»*

В настоящей главе мы займемся анализом и характеристикой сравнений определенного вида, которые играют заметную роль в творчестве Платонова, в частности, в «Чевенгуре». Это «ситуативное сравнение», которое, как правило, определяют как образное сравнение, выраженное сложноподчиненным предложением (Кондакова 2012). Г. В. Рафаилова справедливо отмечает «целесообразность деления сравнений на предметные и ситуативные», поскольку такое деление выясняет «качественное различие сложности отражения объектов» (Рафаилова 2007).

Традиционно этот вид сравнения более известен под названием «гомерического» или «эпического», с одной стороны, а с другой — «длительного», «про странного» или «развернутого» сравнения (РЕРР 1993: 1149–1150, ЛЭТП 2001: 1022, McCall 1969, Murtaugh 1980, Newman 1986). Более традиционные термины, по-видимому, обращают внимание на жанровую или количественную соотнесенность. Мы будем пользоваться названием «ситуативное сравнение», предполагая, что оно характеризует функцию этих сравнений. В сущности, однако, все эти термины имеют в виду сравнения почти одного и того же типа. Важно, что такие сравнения появляются в различных жанрах европейской (и не только) литературы. Например:

Листьям в дубравах древесных подобны сыны человекoв:
 Ветер одни по земле развеваeт, другие дубрава,
 Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают;
Так человеки: сии нарождаются, те погибают. (Илиада 6.146–149)¹

Иную притчу предложил Он им, говоря: Царство Небесное подобно зерну горчичному, которое человек взял и посеял на поле своем, которое, хотя меньше всех семян, но когда вырастет, бывает больше всех злаков и становится

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2015а.

¹ Здесь и далее выделение наше, в тех случаях, когда оно указывает на компаративные связи (как, как бы, будто, словно, похож, так и т. п.).

деревом, так что прилетают птицы небесные и укрываются в ветвях его. (Евангелие от Матфея. 13.31–32).

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как, вероятно, вам чахоточная дева
Порою нравится. На смерть осуждена,
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.
Улыбка на устах увянувших видна (...). (Пушкин. Осень. VI)

Москва между тем была пуста. В ней были еще люди, в ней оставалась еще пятидесятая часть всех бывших прежде жителей, но она была пуста. Она была пуста, как пуст бывает домирающий, обезматочивший улей.

В обезматочившем улье уже нет жизни, но на поверхностный взгляд он кажется таким же живым, как и другие. (Толстой. Война и мир. Т. III, ч. III, гл. XX)

Эти известные примеры позволяют дать общее представление о том виде сравнений, который является предметом нашего анализа². Подобных сравнений в «Чевенгуре», как мы покажем, много, и они играют в романе своеобразную роль. Анализ их формы и функции, как мы надеемся, поможет решить следующие задачи:

- (1) дать общее определение ситуативных сравнений
- (2) показать своеобразие ситуативных сравнений в «Чевенгуре»
- (3) выяснить их соотношение с другими тропами и фигурами
- (4) определить функции и роль этого тропа в платоновском творчестве в целом
- (5) сопоставить Платонова с другими писателями, часто использовавшими этот троп.

Предварительное определение ситуативных сравнений

Как свидетельствуют термины «гомерическое» или «эпическое», ситуативное сравнение традиционно играет заметную роль в эпосе. Несмотря на его заметную выразительность, дать теоретическое определение или общую характеристику этого сравнения нелегко. Как справедливо отмечает О. Мурто, структуры, формы и функции сравнений этого типа отличаются друг от друга у таких важных эпических поэтов, как Гомер, Вергилий, Данте, Ариосто (Murtaugh 1980: 18–22).

То же самое можно сказать и о романах, еще одном литературном жанре, в котором развивались ситуативные сравнения. Даже у одного писателя, охотно использующего ситуативные сравнения, они часто отличаются друг от друга как формой, так и функцией.

Например, толстовское сравнение оставленной Москвы и умирающего улья выделяется эпичностью и классичностью. Не менее известное и удачное

² Нужно добавить, что Н. Гоголь также был мастером сравнений такого типа. См., например: Виноградов 2003: 82–83. Мы благодарим Х. Гюнтера за замечание.

сравнение Отечественной войны 1812 года с поединком двух фехтовальщиков, один из которых, бросив шпагу, начал ворочать дубиной, уже имеет определенный комический оттенок и дистанцирующую функцию, хотя эпический тон сохраняется. Многочисленные ситуативные сравнения у Толстого, как известно, отличаются открытой критической и снижающей функцией:

Как хозяин прядильной мастерской, посадив работников по местам, прохаживается по заведению, замечая неподвижность или непривычный, скрипящий, слишком громкий звук веретена, торопливо идет, сдерживает или пускает его в надлежащий ход, — так и Анна Павловна, прохаживаясь по своей гостиной, подходила к замолкнувшему или слишком много говорившему кружку и одним словом или перемещением опять заводила равномерную, приличную разговорную машину. (Война и мир. Т. I, ч. I, гл. II)

Таким образом, даже по отношению к одному писателю нелегко обобщить формы и функции этого тропа. Если иметь в виду писателей XX века, мастерски им пользовавшихся, — и таких писателей модернистских направлений, как Пруст, Вульф, Набоков, и таких реалистических писателей, как Василий Гроссман — еще сложнее будет дать его общую характеристику. Действительно, именно в вариативности форм и многообразии функций заключается его живучесть в художественной литературе до сих пор.

Тем не менее, стоит попытаться дать предварительное, гипотетическое определение ситуативного сравнения с тем, чтобы взяться за анализ его многоаспектных проявлений. Надо обратиться, во-первых, к традиционной теме о различии метафоры и сравнения. Н. Д. Арутюнова делает замечание, на наш взгляд, имеющее отношение к характеристике ситуативного сравнения: «метафорическое высказывание не допускает обстоятельств времени и места. (...) Напротив, ограничение временным отрезком или определенным эпизодом очень характерно для сравнения» (Арутюнова 1998: 354). Ситуативное же сравнение, как правило, конструируется предложениями или фразами, которые претендуют на описание неких эпизодов или ситуаций, определяемых временным и пространственным аспектами.

Арутюнова делает еще одно важное замечание в отношении различия метафоры и сравнения:

Наконец, мы можем осознать лаконизм метафоры, ее «сокращенность». Сокращая «знак сравнения» (компаративную связку), метафора вместе с ним отбрасывает и основание сравнения. Если в классическом случае сравнение трехчленно (А сходно с В по признаку С), то метафора в норме двучленна. (Арутюнова 1998: 355)

Между тем, на этот счет есть и другое мнение, что сравнение двучленно, а метафора одночленна³. Обе позиции последовательны и справедливы, но последняя, пожалуй, больше соответствует тому, как действительно использу-

³ Мы благодарим Б. Ф. Егорова за эту формулировку, данную в его лекции.

ются эти тропы в обиходной речи и в художественной литературе. Что же касается ситуативного сравнения, вторая формулировка помогает выделить «параллельность», которую следует считать его важным эффектом. В нем наряду с эпизодом основного сюжета представляется некая параллельная ситуация, которая отличается некоторой самостоятельностью. Здесь уместно привести объяснение М. М. Бахтина о гомерических сравнениях:

Наконец, метафоры, сравнения и все вообще тропы в стиле Гомера не утратили еще до конца своего прямого значения, не служат еще целям сублимации. Так, образ, привлекаемый для сравнения, равнодостоен другому члену сравнения, имеет самоценное значение и реальность; поэтому сравнение становится здесь почти вводным эпизодом, отступлением (развернутые сравнения у Гомера). (Бахтин 1996–2012: III, 466)

Таким образом, предварительно можно сказать, что ситуативное сравнение характеризуется таким членом сравнения, который развернут в виде некоего описания ситуации, имеющей самоценное значение и некоторую параллельность по отношению к основному сюжету.

Что касается семантической стороны этого тропа, важной считается «аналитичность», которая осуществляется при сопоставлении параллельных ситуаций и предметов. Предметное сравнение основано на более простом, «один к одному» соответствии предметов, поэтому оно, как правило, рассчитано на «интуитивное» понимание со стороны слушателя или читателя. Ситуативное же сравнение представляет те более сложные соответствия ситуаций и предметов, которые способствуют аналитическому подходу со стороны адресата.

Вместе с аналитичностью хочется указать еще на две отличительные черты ситуативного сравнения: сценичность и нарративность. Описание эпизода или ситуации включает несколько предметов. Их комбинация может представлять собой пространственную (сценичность) или временную / причинную связь (нарративность), что не всегда бывает в предметном сравнении.

Таким образом, наше предварительное и гипотетическое определение ситуативного сравнения следующее:

- (А) В отличие от метафоры, оно выделяет параллельность (а не тождественность) сравнивающего и сравниваемого, часто характеризующуюся временными и пространственными ограничениями.
- (В) В отличие от предметного сравнения, оно построено на соответствии групп предметов или сравнивающей группы и сравниваемого предмета (например, «Царство Небесное подобно зерну горчичному, которое человек взял и т. д.»), что имеет отношение с его аналитичностью, сценичностью и нарративностью.
- (С) Традиционно оно часто использовалось в эпосе, в притче с религиозным содержанием, в романе и в других литературных и нелитературных жанрах. Конкретные формы и функции этого тропа, как и других, меняются в зависимости от жанра, произведения, интенции автора.

Поэтому, чтобы понять его роль в данном произведении, в нашем случае в «Чевенгуре», нужно подробно рассмотреть его конкретные проявления.

Ситуативные сравнения в «Чевенгуре»

Самым выдающимся ситуативным сравнением в этом романе, пожалуй, является известный «евнух души». Характерно, что не всегда обращают внимание на то, что этот образ введен в повествование как ситуативное сравнение:

Этот угол сознания человека день и ночь освещен, как комната швейцара в большом доме. Круглые сутки сидит этот бодрствующий швейцар в подъезде человека, знает всех жителей своего дома, но ни один житель не советуется со швейцаром о своих делах. (...)

Он существовал как бы мертвым братом человека: в нем все человеческое имелось налицо, но чего-то малого и главного не доставало. Человек никогда не помнит его, но всегда ему доверяется — так житель, уходя из дома и оставляя жену, никогда не ревнует к ней швейцара. (III, 104)

Как известно, Валерий Подорога сделал тщательный анализ этого образа, который послужил началом философского и психоаналитического подхода к нему и к платоновскому стилю в целом (Подорога 1989, Подорога 2011). А Валерий Вьюгин в работе о повести «Строители страны», явившейся начальной редакцией «Чевенгура», также обращает внимание на образ «евнуха души» и описывает, как тропы у Платонова превращаются в поэтическую реальность:

Мы опять сталкиваемся с тем случаем, когда метафора (...) изначально предполагающая условность своего бытия — она существует как прием, как то же самое сравнение — вдруг обретает плоть, некую форму в качестве субъективного образа, рожденного психикой героя, а затем переходит в план «объективной» поэтической реальности. (Вьюгин 1995б: 325)

Если назвать такой процесс «тематизацией» тропа, то он происходит с «евнухом души» именно потому, что он повторяется несколько раз, развиваясь наряду с другими названиями («маленький зритель», «ангел-хранитель», «сторож»). Иначе говоря, это сравнение обретает плоть не вдруг, а постепенно, с помощью таких соответствующих приемов, как повторение, развитие, варьирование. Правда, тематизация образа «евнуха души» стала весьма плодотворной в «Чевенгуре» с точки зрения содержания. Но в то же время надо учитывать, что он введен в роман в форме ситуативного сравнения, тогда как там имеются и другие сравнения, не подвергающиеся развитой тематизации. Сопоставление с ними показывает, на наш взгляд, как сконструирован образ «евнух души» и как он функционирует с точки зрения тропа и фигуры:

Прохор Абрамович жил на свете, как живут травы на дне лощины: на них сверху весной рушатся талые воды, летом — ливни, в ветер — песок и пыль,

зимой их тяжело и душно захлобучивает снег; всегда и ежеминутно они живут под ударами и навалом тяжестей, поэтому травы в лощинах растут горбатыми, готовыми склоняться и пропустить через себя беду. Так же наваливались дети на Прохора Абрамовича — труднее, чем самому родиться, и чаще, чем урожай. (III, 34–35)

Саша почувствовал холод в себе, как от настоящего ветра, дующего в просторную тьму позади него, а впереди, откуда рождался ветер, было что-то прозрачное, легкое и огромное — горы живого воздуха, который нужно превратить в свое дыхание и сердцебиение. От этого предчувствия заранее захватывало грудь, и пустота внутри тела еще более разжималась, готовая к захвату будущей жизни. (III, 61)

Эти два сравнения мотивированы сопоставлением человека и природы. Характерно, что в них человеческое и природное не только сопоставлены, но последнему придана некая самостоятельность, оно частично «вливается» в главный сюжет как часть описания природы, окружающей героев.

Имеются также и ситуативные сравнения, мотивированные не сопоставлением человека и природы, а сопоставлением одного человека с другим. В таком случае ситуативное сравнение выступает заметнее, чем в первом типе, потому что человек, появляющийся в сравнении, как правило, не выступает в главном сюжете:

Над всем Чевенгуром находилась беззащитная печаль — будто на дворе в доме отца, откуда недавно вынесли гроб с матерью, и по ней тоскуют, наравне с мальчиком-сиротой, заборы, лопухи и брошенные сени. И вот мальчик опирается головой в забор, гладит рукой шершавые доски и плачет в темноте погасшего мира, а отец утирает свои слезы и говорит, что ничего, все будет потом хорошо и привыкнется. (III, 253)

(...) на конце Чевенгура стоял дом, заваленный сугробом перекасти-поля, и в нем лежал человек, который им [чевенгурцам] стал нынче снова дорог, и они скучали по нем во сне; так бывает дорога игрушка младенцу, который спит и ждет утра, чтобы проснуться и быть с игрушкой, привязавшей его к счастью жизни. (III, 343–344)

Оба сравнения сконструированы на основе сопоставления чевенгурцев с людьми, которые не выступают в качестве персонажей в главном сюжете романа, что выделяет параллельность двух ситуаций, не пересекающихся в сюжетном плане. Можно считать, что это такой типичный и классический вид ситуативного сравнения, который часто встречается, например, в романах Л. Толстого.

Но дело в том, что у Платонова таких образцовых ситуативных сравнений, придерживающихся строгой параллельности, не так уж много, и они не играют доминантной роли. Следующее же сравнение, например, мотивировано восприятием героя (Алексея Алексеевича) так, что это сравнение составляет память о его отце. Следовательно, сравниваемая ситуация вливается в основной

сюжет, и после некоторого изложения об отце уже слабо заметно, что он введен для сравнения с образом Ленина в восприятии Алексея Алексеевича:

Он почувствовал Ленина как своего умершего отца, который некогда, когда маленький Алексей Алексеевич пугался далекого пожара и не понимал страшного происшествия, говорил сыну: «А ты, Алеша, прижмись ко мне поближе!» Алеша прижимался к отцу, тоже пахнувшему ситным хлебом, успокаивался и начинал сонно улыбаться. «Ну вот, видишь, — говорил отец. — А ты чего-то боялся!» Алеша засыпал, не отпуская отца, а утром видел огонь в печке, разведенный матерью для пирогов с капустой. (III, 198–199)

Ситуативные сравнения, мотивированные восприятием героев, часто появляются в «Чевенгуре». Существенно, что они не только изображают сознание или характер тех, кто сравнивает, но и образуют в повествовательном плане романа общую «базу» безличных мини-нарративов, составляющих определенную параллельность по отношению к основному сюжету:

Отец лесного надзирателя сравнивал плохие книги с нерожденными детьми, погибающими в утробе матери от несоответствия своего слишком нежного тела грубости мира, проникающего даже в материнское лоно. (III, 129)

[Сербинов] подумал, что он похож на камень в реке, революция уходит поверх его, а он остается на дне, тяжелым от своей привязанности к себе. (III, 378)

Плодотворно было бы рассмотреть ситуативные сравнения в повести «Строители страны» с тем, чтобы лучше понять развитие этого тропа у Платонова. Можно заметить, что, во-первых, в повести уже довольно часто используются ситуативные сравнения и они играют заметную роль, а во-вторых, некоторые из них появляются и в «Чевенгуре», другие же в романе исчезают.

Как хорошо известно, «евнух души» намечился уже в этой повести. Примечательно, что там он введен не в форме сравнения, а в форме метафоры или прямой метаморфозы:

Залитый любовью, Гратов действовал без памяти и без контроля. (...) Однако ни одна секунда не терпит пустоты, и Гратов *невольно* наполнял их действиями [,] . [чтобы уцелеть Один* зритель то] Лишь евнух его души, равнодушный зритель, [молча созерцал события] *без одобрения и без осуждения* наблюдал катастрофу своего спутника. (...) Только сторож жизни [евнух сознания] по-прежнему неотлучно дежурил [в] *на* своем освещенном месте в подьезде человека. (Платонов 1995б: 358; курсив и скобки Вьюгина)

Это позволяет нам предположить, что данный образ первоначально был введен в повесть в виде метафоры или скорее метаморфозы, а потом уже в работе над «Чевенгуром» был переделан в сравнение и занял доминантное место в системе ситуативных сравнений в романе.

Следующие сравнения, одинаковые кроме небольшого изменения, показывают, что уже в «Строителях страны», написанных в 1925–1926 годах, писатель освоил этот троп и пользовался им свободно:

Он [Дванов] любил беседовать один в открытых местах, но если его кто услышал, он сгорел бы от стыда, как любовник, захваченный на месте любви со своей красавицей. (Платонов 1995б: 321)

Он любил беседовать один в открытых местах, но, если бы его кто услышал, Дванов застыдил бы как любовник, захваченный в темноте любви со своей любимой. (III, 92)

Между тем, нужно обратить внимание на то, что некоторые ситуативные сравнения, встретившиеся в «Строителях страны», не были использованы в романе:

Правда! — поразился Дванов, — [это] *бывает как* в почве: соли питательны, но если они не разбавлены чем-нибудь... безвкусным, беспомощным, то соли убивают растение. Надо, чтобы личность была [разбавлена в воде об] растворена в воде общества — тогда она жив*а. (Платонов 1995б: 369; курсив и скобки Вьюгина)⁴

Глядя на него (Копенкина — С. Н.), Дванов уподоблялся ему и находил в этом облегчение. Как [и любовь] и в любви, в дружбе один любит, а [други] другой *им* любим, но нет равновесия, нет полного ответа с другой стороны. Любящий как человек на другом берегу реки: кричит, чтобы его взяли, но на этом берегу нет паромщика. (Платонов 1995б: 385; курсив и скобки Вьюгина)

Нельзя сказать, что это были неудачные ситуативные сравнения. Наоборот, они образцовые и классические в том смысле, что оба отличаются развернутостью сравниваемых ситуаций и четкой параллельностью сравнивающего и сравниваемого. По поводу того, почему они все-таки не были использованы в «Чевенгуре», можно сделать несколько предположений. Наше же предположение касается тенденции развития этого тропа у Платонова: освоив ситуативные сравнения уже в ранних произведениях, он пользовался ими также и в романе как важным приемом повествования, но в то же время у него наметилась характерная тенденция к использованию различных вариантов данного тропа для придания ему большей динамичности и новизны.

Действительно, в «Чевенгуре» важную роль играют ситуативные сравнения, отличающиеся «неполноценностью» или «асимметричностью». Под неполноценностью или асимметричностью мы имеем в виду прежде всего количественный аспект: недостаточность развертывания сравнивающей ситуации по отношению к сравниваемой, а проще говоря, не настолько длинные сравнения, чтобы можно было называть их «гомерическими». Но все же они отличаются от предметных сравнений, поскольку они представляют собой соответствие не предметов, а групп предметов, то есть ситуаций:

⁴ В романе можно найти метафору, сходную по мотиву соли: «но культура — уже заросшее поле, где соли почвы взяты растениями и где ничего больше не вырастет» (III, 138). О ней см. ниже.

Чепурный пробовал тыльной частью руки горло буржуев, как пробуют механики температуру подшипников, и ему казалось, что все буржуи еще живы. (III, 230)

День окончился, словно вышел из комнаты человек-собеседник, и ногам Дванова стало холодно. (III, 341)

«Неполноценные» или более короткие ситуативные сравнения имеют в «Чевенгуре» такое распространение, что они осуществляют широкую градацию между образцовыми ситуативными сравнениями и предметными. Так образуется многомерная сеть сравнений как база мини-нарративов, представляющая определенную параллельность по отношению к основному сюжету, но постепенно вливающаяся в него. Можно сказать, что это существенный момент в функционировании тропов и фигур платоновского романа.

Соотношения ситуативных сравнений с другими тропами и фигурами

Для определения функции ситуативных сравнений в «Чевенгуре» важно также обратить внимание на их соотношение с другими тропами и фигурами, которые имеют, по-видимому, схожие функции. Общность и различие конструкций и функций между ними дают возможность точнее охарактеризовать данный троп.

Самым видным тропом, сходным с ситуативным сравнением, является развернутая метафора. Один из важных тропов, играющих доминантную роль в ранних платоновских произведениях, в частности, в стихах — это метафора типа «*A* есть *B*» или «*A* — это *B*». Когда часть *B* становится развернутой и длинной, получается развернутая метафора, сходная с ситуативным сравнением как по форме, так и по функции:

Он [Дванов] в душе любил неведение больше культуры: невежество — чистое поле, где еще может вырасти растение всякого знания, но культура — уже заросшее поле, где соли почвы взяты растениями и где ничего больше не вырастет. (III, 138)

Копенкин говорил с тремя мужиками о том, что социализм — это вода на высокой степи, где пропадают отличные земли. (III, 189)

Эти метафоры почти неотличимы от рассмотренных нами ситуативных сравнений, поскольку они также служат накоплению базы мини-нарративов в романе. Но существенно, что такие развернутые метафоры не так многочисленны и доминантны, как ситуативные сравнения, в том числе «неполноценные». В этом отношении можно было бы выдвинуть гипотезу о творческой эволюции Платонова 1920-х годов, что его переходу от стиха к прозе до некоторой степени соответствует смена тропической доминанты от метафоры к сравнению, хотя, разумеется, нужно иметь в виду и другие тропы, например,

метонимии и синекдохи. В «Чевенгуре» же очевидно, что сравнение занимает доминантное место по отношению к метафоре. Прочитированные выше метафоры сходны со сравнениями именно потому, что первые находятся в подчиненном положении, не отличаясь от последних собственной функцией.

Более интересное сходство с ситуативными сравнениями показывает, на наш взгляд, изображение «возможных миров» или «миров условного наклонения», в которых рассказывается о том, что могло бы быть:

Может быть, **было бы** лучше тогда Дванову подойти к тому человеку в шкаринском вокзале и прилечь к нему, а утром выйти и исчезнуть в воздухе степи. (III, 72)

Раньше бы там жил, наверно, семинарист и изучал **бы** догматы вселенских соборов, чтобы впоследствии, по законам диалектического развития души, прийти к богохульству. (III, 359)

Такие изображения, не имеющие непосредственного отношения к развертыванию основного сюжета, создают параллельность с ним, представляя возможные миры, которые могли бы быть, но не получились в том мире, в котором главные герои жили и умерли. В этом отношении они сходны по функции с ситуативными сравнениями.

Но не только «возможные миры», но и изображение определенных лиц и событий, сконструированных в мини-нарративе, не имеющем прямого отношения к основному сюжету и выделяющемся некой параллельностью к нему, создает эффект, подобный ситуативному сравнению:

Из окна губисполкома были видны босые, несеяные поля; иногда там показывался одинокий человек и пристально всматривался на город, опершись подбородком на дорожную палку, а потом уходил куда-то в балку, где он жил в сумерках своей хаты и на что-то надеялся. (III, 83)

Солнце уже склонилось далеко за полдень, на земле запахло гарью, наступила та вечерняя тоска, когда каждому одинокому человеку хотелось идти к другу или просто в поле, чтобы думать и ходить среди утихших трав, успокаивая этим свою нарушенную за день жизнь. Но прочим в Чевенгуре некуда было пойти и некого к себе ждать (...). (III, 322)

Это, конечно, относится к традиционному приему «лирического отступления». Но в отношении платоновского романа характерно то, что эти изображения состоят из повторяющихся и легко узнаваемых в нем мотивов, таких как одинокий человек в городе, дорожная палка, балка (овраг), поле, травы. Они похожи на ситуативные сравнения тем, что из них не следует никакое дальнейшее сюжетное развертывание, но они образуют базу мини-нарративов, постепенно вливающих в сюжет по принципу повторения и узнавания. При этом читателю придается активная роль в динамизации семантического плана романа. Можно сказать, что это существенный момент, связывающий творчество Платонова с модернистской литературой начала XX века.

Ситуативные сравнения в других произведениях Платонова

В общем, можно считать, что ситуативные сравнения склонны появляться чаще в больших жанрах, таких, как эпос и роман, в связи с их длинной формой. Но, разумеется, они появляются и в малых жанрах (лирика, басня, рассказ), и в нехудожественных (религиозный и моральный текст). Что же касается Платонова, можно сразу заметить, что они появляются не только в «Чевенгуре», но и в некоторых рассказах и повестях 1920-х и 1930-х годов. В «Эфирном тракте», например, ситуативных и предметных сравнений много, и они играют доминантную роль по отношению к другим тропам:

Проснулся Кирпичников сразу, будто кто ему крикнул на ухо или земля на что наткнулась и вдруг застопорила. (II, 23)

Но потом к нему не спеша возвратились все неясные мысли, как дети со двора, наигравшись и слабо сопротивляясь матери. (II, 80)

Повесть «Джан», написанная в 1930-х годах, также выделяется доминантностью сравнений, как ситуативных, так и предметных:

Советская власть всегда собирает всех ненужных и забытых, подобно многодетной вдовице, которой ничего не сделает один лишний рот. (IV, 122)

Верблюд тоже пошел за ними [Чагатаев и Суфьян], боясь одиночества, как боится его любящий человек, живущий в разлуке со своими. (IV, 138)

Важно, что главные тенденции платоновских ситуативных сравнений, указанные нами в отношении «Чевенгура», относятся и к процитированным выше примерам из других произведений: нестрогая параллельность, неполноценность по отношению к развертыванию, использование повторяющихся мотивов. Все это служит образованию базы мини-нарративов, которые не составляют основного сюжета, но, представляя для него образный «фон», постепенно в него вливаются. И эта база функционирует не только в отдельных произведениях, но и в целом в творчестве Платонова на всем протяжении его эволюции⁵.

С другой стороны, следующий отрывок хорошо показывает, что писатель умел использовать классические развернутые ситуативные сравнения и во второй половине своего творчества («Третий сын»):

Каждый ее сын почувствовал себя сейчас одиноко и страшно, как будто где-то в темном поле горела лампа на подоконнике старого дома, и она освещала ночь, летающих жуков, синюю траву, рой мошек в воздухе — весь детский мир, окружающий старый дом, оставленный теми, кто в нем родился; в том доме никогда не были затворены двери, чтобы в него могли вернуться те, кто

⁵ Е. Колесникова при изучении «малой прозы» Платонова обращает внимание на «регулярные, константные составляющие художественного текста» (Колесникова 2013: 17), которые, кстати, чем-то похожи на обсуждаемую нами «базу мини-нарративов».

из него вышел, но никто не возвратился назад. И теперь точно сразу погас свет в ночном окне, а действительность превратилась в воспоминание. (IV, 355)

Динамическая транскрипция рукописи этого рассказа свидетельствует о том, что писатель тщательно разрабатывал это сравнение и особенно его разрывывание (Платонов 2009: 371). Можно быть уверенным, что он сознательно относился к этому тропу и к совершенствованию своего мастерства.

Заслуживает внимания, что в рассказе страницей позже этого сравнения имеется изображение, относящееся к плану основного сюжета, которое, по видимому, играет роль «переключки» планов основного сюжета и тропов:

Старик постоял над ней [внучкой] в ночном сумраке; выпавший снег на улице собирал скудный рассеянный свет неба и освещал тьму в комнате через окна. (IV, 356)

Контрастность лампы на подоконнике, освещающей ночь, и снега на улице, отражающего свет неба и освещающего тьму в комнате, служит иллюстрацией того, как ситуативные сравнения вливаются в основной сюжет в платоновских произведениях. Общие мотивы и конструкции (свет через окна, слабый свет и глубокая тьма) сближают ситуацию, изображенную в сравнении, с тем эпизодом в основном сюжете, который не имеет прямого отношения к нему. Противоположность направления света также акцентирует общность и различие двух планов выраженных миров. Читателю же предлагается воспринять данное сравнение не только в связи с прямо сравниваемой ситуацией (одиночество сыновей умершей матери), но и в связи с эпизодом, описанным в рассказе позже. Это, на наш взгляд, похоже на принцип динамической семантики стиховой конструкции, как ее определяет Ю. Тынянов: «Сюжетная мелочь и крупные сюжетные единицы приравнены друг к другу общей стиховой конструкцией» (Тынянов 2004: 152). Несмотря на его категорическое разделение прозы и стиха, тыняновский тезис все-таки можно отнести к тому, как у Платонова функционируют ситуативные сравнения⁶.

Наш анализ, надеемся, позволяет заключить, что ситуативные сравнения играют своеобразную роль в «Чевенгуре» и в платоновских произведениях в целом. Как показывает тематизация сравнения «евнуха души», романский жанр позволил писателю свободнее всего использовать этот троп.

Однако нельзя сказать, что этот троп проявился во всех платоновских произведениях в равной мере. Писатель пользуется им в одних произведениях больше, в других меньше. При этом надо учитывать соотношение сравнений с другими тропами, в особенности с метонимией и синекдохой. Необходимо более подробно рассмотреть эти вопросы, чтобы окончательно выяснить роль и функцию ситуативных сравнений в творчестве Платонова.

⁶ Известно, что при анализе платоновского стиля нередко ссылаются на «Проблему стихотворного языка» Ю. Тынянова. См., например: Левин 1998: 411–412, Толстая 2002: 229–230.

А. ПЛАТОНОВ МЕЖДУ РЕАЛИЗМОМ И МОДЕРНИЗМОМ: СРАВНЕНИЕ КАК КОНСТРУКТИВНЫЙ ПРИНЦИП РОМАНА*

В настоящей главе мы попытаемся сопоставить А. Платонова, с одной стороны, с Л. Толстым, а с другой — с В. Вульф и М. Прустом, обращая внимание на роль и функцию сравнения в их романах. Нам хочется показать следующее: в отличие от толстовского романа (мы здесь ограничимся «Войной и миром»), в романах Платонова и современных ему западноевропейских писателей сравнение играет композиционную роль, иначе говоря, служит «конструктивным принципом» романа¹.

Подход к вопросам фигур и тропов позволяет нам увидеть не всегда замечаемую, но обоснованную в контексте мировой литературы «близость» между писателями, далеко отстоящими друг от друга по времени или идеологии. Предположение о такой «близости», на наш взгляд, поможет охарактеризовать эволюцию европейской и мировой литературы, не ограничиваясь рамками истории какой-либо одной национальной литературы.

Как бы парадоксально это ни звучало, Платонов и вышеуказанные писатели-модернисты, занимаясь одинаковой задачей обновления концепции и композиции романного жанра, достигшего вершины в предыдущем веке, пришли к схожему решению: написать роман с использованием сравнений в качестве конструктивного принципа. Таков наш тезис.

Сравнения Платонова и Толстого

Обращая внимание на сравнения Платонова и Толстого, можно с уверенностью сказать, что они оба являются мастерами того типа тропа, который

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2017а.

¹ По поводу «конструктивного принципа» Ю. Тынянов пишет: «не все факторы слова равноценны; динамическая форма образуется не соединением, не их слиянием (...), а их взаимодействием и, стало быть, выдвиганием одной группы факторов за счет другой. При этом выдвинутый фактор деформирует подчиненные» (Тынянов 2004: 9). «Выдвинутым фактором» и является «конструктивный принцип».

мы в предыдущей главе назвали «ситуативным сравнением». Это один из самых традиционных тропов, который используется с давних времен, например, в эпосах Гомера (поэтому его называют также «гомерическим»).

Толстой оживил этот троп для романного жанра. Следующие ситуативные сравнения, весьма известные, занимают существенное место в толстовском представлении Наполеоновской войны:

Москва между тем была пуста. В ней были еще люди, в ней оставалась еще пятидесятая часть всех бывших прежде жителей, но она была пуста. Она была пуста, как пуст бывает домирающий, обезматочивший улей.

В обезматочившем улье уже нет жизни, но на поверхностный взгляд он кажется таким же живым, как и другие. (Толстой 1978: 246)²

Представим себе двух людей, вышедших на поединок с шпагами по всем правилам фехтовального искусства: фехтование продолжалось довольно долгое время; вдруг один из противников, почувствовав себя раненым — поняв, что дело это не шутка, а касается его жизни, бросил свою шпагу и, взяв первую попавшуюся дубину, начал ворочать ею. (...)

Фехтовальщик, требовавший борьбы по правилам искусства, были французы; его противник, бросивший шпагу и поднявший дубину, были русские; люди, старающиеся объяснить все по правилам фехтования, — историки, которые писали об этом событии. (Толстой 1978: 384–385)

Многие читатели согласятся с тем, что писатель представляет свое понимание войны и ее образы с помощью этих сравнений лучше и убедительнее, чем с помощью длинных трактатов о законах истории. У него этот троп отличается многосторонностью эффекта: эпичностью, комичностью, критичностью и т. п.

У Платонова в «Чевенгуре» также много ситуативных сравнений:

Этот угол сознания человека день и ночь освещен, как комната швейцара в большом доме. Круглые сутки сидит этот бодрствующий швейцар в подъезде человека, знает всех жителей своего дома, но ни один житель не советуется со швейцаром о своих делах. (...)

Он существовал как бы мертвым братом человека: в нем все человеческое имелось налицо, но чего-то малого и главного не доставало. Человек никогда не помнит его, но всегда ему доверяется — так житель, уходя из дома и оставляя жену, никогда не ревнует к ней швейцара. (III, 104)

Над всем Чевенгуром находилась беззащитная печаль — будто на дворе в доме отца, откуда недавно вынесли гроб с матерью, и по ней тоскуют, наравне с мальчиком-сиротой, заборы, лопухи и брошенные сени. И вот мальчик опирается головой в забор, гладит рукой шершавые доски и плачет в темноте погасшего мира, а отец утирает свои слезы и говорит, что ничего, все будет потом хорошо и привыкнется. (III, 253)

² Здесь и далее выделение наше, в тех случаях, когда оно указывает на компаративные связки (*как, как бы, будто, словно, похож, так* и т. п.).

Как известно, образ «евнуха души» считается важным тематическим компонентом романа (Подорога 1989, Подорога 2011). Но часто упускают из виду, что этот образ введен в роман в форме ситуативного сравнения. А во втором примере беззащитная печаль чевенгурцев сопоставляется с семьей, потерявшей мать. Эта семья не появляется в основном сюжете романа, но ее описание имеет самоценное значение и реальность, а также общность атмосферы с основным сюжетом (пожалуй, будет не слишком натянутым ассоциировать содержание этого сравнения с детством Саши Дванова). В результате этот мини-нарратив, как бы вливаясь в основной сюжет романа, нарушает строгую параллельность между сравнивающим и сравниваемым планами.

Кроме того, характерно, что в платоновском романе повторяются со многими вариациями короткие, простые, более шаблонные сравнения. Их повтор составляет тот лиризм, характерный для его прозы, который предполагает активную интерпретацию со стороны читателя, умеющего улавливать и узнавать то явные или «сильные», то неявные, «слабые» повторы сравнений и их варьирование. Приведем только один пример — сравнение живого с камнем:

Много хорошего прошло мимо узкого бедного ума Дванова, даже собственная жизнь часто обтекает его ум, как речка вокруг камня. (III, 162)

Но мать не слышит его, она смотрит ему в глаза, уже похожие на речные мертвые камешки. (III, 303)

Он [Сербинов] только увидел свою жалость в этом городе и подумал, что он похож на камень в реке, революция уходит поверх его, а он оставался на дне, тяжелым от своей привязанности к себе. (III, 378)

Не мотивированный сюжетом повтор сравнений служит поводом для сближения сравниваемых образов (Дванов, умерший ребенок, Сербинов), которые представляют некую связь представленного в романе мира на уровне, отличном от сюжетного.

Сопоставляя толстовские и платоновские сравнения, можно предположить, что последние играют более значительную роль в конструкции романа. На наш взгляд, Платонов пользуется данным тропом как важным двигателем развертывания сюжета. Многомерная сеть сравнений, длинных и коротких, своеобразных и традиционных, служит конструктивным принципом платоновского романа. У Толстого же, как бы ни были важны и замечательны его сравнения, нельзя сказать, чтобы им отводилась такая роль.

В этом отношении Платонову ближе некоторые западноевропейские писатели-модернисты начала XX века.

Сравнения Вульф и Пруста

Сопоставительное исследование сравнений не должно ограничиваться русскими писателями. Особенно плодотворно было бы сопоставление с европейскими писателями модернистских течений 1910–1920-х годов. Здесь мы со-

средоточим внимание на романе В. Вульф «Миссис Дэллоуэй» (1925) и частично на романе «В поисках утраченного времени» (1913–1927) М. Пруста³. Эти два романа роднит с «Чевенгуром», во-первых, акцент на использовании своеобразных ситуативных сравнений, а во-вторых, прием повтора и варьирования более шаблонных сравнений.

В «Миссис Дэллоуэй», например, есть следующие ситуативные сравнения:

(...) она, входя, наполняла собою комнату и замирала на пороге, будто она — пловец перед броском, а море внизу темнеет, и оно светлеет, и волны грозят разверзнуть пучину, но только нежно пушатся по гребешкам и катят, и тают, и жемчугом брызг одевают водоросли⁴.

(...) she filled the room she entered, and felt often as she stood hesitating one moment on the threshold of her drawing-room, an exquisite suspense, such as might stay a diver before plunging while the sea darkens and brightens beneath him, and the waves which threaten to break, but only gently split their surface, roll and conceal and encrust as they just turn over the weeds with pearl. (Woolf 2000: 33)

Как бы ни задевала человеческая забывчивость, как бы ни ранила неблагодарность, этот голос тек год за годом и вбирал в себя все: этот обет; этот фургон; жизнь; это шествие; все он подхватывает и несет, как плывущий ледник подхватывает кость, и голубой лепесток, и дубы — подхватывает и несет.

Forgetfulness in people might wound, their ingratitude corrode, but this voice, pouring endlessly, year in year out, would take whatever it might be; this vow; this van; this life; this procession, would wrap them all about and carry them on, as in the rough stream of a glacier the ice holds a splinter of bone, a blue petal, some oak trees, and rolls them on. (Woolf 2000: 151–152)

Эти и другие ситуативные сравнения отличаются своеобразным мастерством и художественной изобретательностью. С другой стороны, писательница придает важное значение использованию шаблонных, конвенциональных сравнений, с тем чтобы читатель узнавал их в процессе чтения. Например, сопоставление девушки с молодыми растениями, животными и природными явлениями само по себе конвенционально и шаблонно. Но перечисление и повторение таких сравнений придает им некоторую поэтичность и ассоциативность:

Уже начинали ее сравнивать с тополями, и ранней зарей, и гиацинтами, ланями, текучей струей и садовыми лилиями; а это страшно отравляло ей жизнь.

People were beginning to compare her to poplar trees, early dawn, hyacinths, fawns, running water, and garden lilies; and it made her life a burden to her. (Woolf 2000: 147)

³ Сопоставление Платонова с европейскими модернистскими писателями является важной областью платоноведения. Самой представительной работой является следующая монография: Кеба 2001. См. также: Корниенко 2000: 126, Савкин 2000: 89 и др.

⁴ Здесь и далее русский перевод «Миссис Дэллоуэй» по: Вульф 1989 (http://www.lib.ru/INPROZ/WULF_W/dalloway.txt_with-big-pictures.html).

Как тополь, как гиацинт, как река, думал Уилли Титком.

She was like a poplar, she was like a river, she was like a hyacinth, Willie Titcomb was thinking. (Woolf 2000: 206)

У Вульф особенно часто повторяются, варьируясь по-разному, сравнения с птицей, наряду со сравнениями с водой и цветами. Важно, что они используются в отношении разных героев с разными коннотациями, что делает эти образы многозначными и символичными, как и в «Чевенгуре»:

Она [Кларисса] посмотрела на Питера Уолша. Взгляд, пройдя насквозь годы и чувства, неуверенно коснулся его лица; остановился на нем в поволоке слез; вспорхнул и улетел, как, едва тронув ветку, птица вспархивает и улетает.

She looked at Peter Walsh; her look, passing through all that time and that emotion, reached him doubtfully; settled on him tearfully; and rose and fluttered away, as a bird touches a branch and rises and flutters away. (Woolf 2000: 47)

Она [Реция] приложила руки к вискам и ждала, когда он [Септимус] скажет, нравится ему шляпка или не нравится, она сидела, ждала, опустив веки, и он понимал ее душу, она была как птичка, которая прыгает с ветки на ветку и всегда очень точно садится.

She held her hands to her head, waiting for him to say did he like the hat or not, and as she sat there, waiting, looking down, he could feel her mind, like a bird, falling from branch to branch, and always alighting, quite rightly. (Woolf 2000: 161)

Ей [Мисс Парри] бы умереть, как коченеет пташка, всеми коготками вцепившись в ветку.

She would die like some bird in a frost gripping her perch. (Woolf 2000: 178)

Что касается Пруста, то он еще более известен как мастер сравнения. Можно отметить, что у него те же тенденции использования и комбинации этого тропа, что и у Платонова и Вульф. Во-первых, это ситуативные сравнения, которые служат мини-нарративами, не имеющими прямого отношения к основному сюжету произведения. Их накопление образует некую базу, выделяющуюся определенной самостоятельностью и в то же время перекликающуюся с основным сюжетом:

Она [фраза сонаты Вентейля] была так своеобразна, она содержала в себе столь индивидуальную прелесть, которую ничто не могло бы заменить, что Свану показалось, будто он встретил в гостиной у друзей женщину, однажды замеченную им на улице и пленившую его, женщину, которую он отчаялся увидеть когда-нибудь вновь⁵.

Et elle était si particulière, elle avait un charme si individuel et qu'aucun autre n'aurait pu remplacer, que ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré, dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver. (Proust 1992: 205)

⁵ Здесь и далее русский перевод «В сторону Свана» по: Пруст 1992 (http://az.lib.ru/p/prust_m/text_0030.shtml).

Он хотел дать время ее мыслям поспеть за движениями ее тела, сознать так долго лелеянную ею мечту и присутствовать при ее осуществлении, подобно матери, которую приглашают в качестве зрительницы на публичное вручение награды возвращенному ею и горячо ею любимому ребенку. А может быть, также сам Сван приковывал к лицу Одетты, еще не принадлежавшей ему и даже еще им не целованной, лицу, которое он видел в последний раз, тот многозначительный взгляд, каким мы в день отъезда смотрим на навсегда покидаемую нами страну, желая унести с собой ее образ.

Il avait voulu laisser à sa pensée le temps d'accourir, de reconnaître le rêve qu'elle avait si longtemps caressé et d'assister à sa réalisation, comme une parente qu'on appelle pour prendre sa part du succès d'un enfant qu'elle a beaucoup aimé. Peut-être aussi Swann attachait-il sur ce visage d'Odette non encore possédée, ni même encore embrassée par lui, qu'il voyait pour la dernière fois, ce regard avec lequel, un jour de départ, on voudrait emporter un paysage qu'on va quitter pour toujours. (Proust 1992: 224–225)

Во-вторых, повтор более коротких и шаблонных сравнений в целях их ритмизации на уровне композиции и узнавания со стороны читателя. Это служит «дистанцированному» лиризму, то есть лиризму, опосредованному чужой смысловой и эмоциональной позицией, чаще всего иронией. На наш взгляд, сравнение соответствует данному эффекту лучше, чем метафора, поскольку первое «обнажает» условность как троп, явно показывая свою конструкцию, то есть компаративные связки. В этом и состоит важное значение сравнения в лирической прозе модернистского течения, выделявшей саморефлексивность лирического субъекта:

(...) вместо этого я спустился в кухню узнать меню обеда, которое каждый день занимало меня, как газетные новости, и наполняло возбуждением, как программа предстоящего праздника.

(...) et je descendis à la cuisine demander le menu du dîner qui tous les jours me distraiyait comme les nouvelles qu'on lit dans un journal et m'excitait à la façon d'un programme de fête. (Proust 1992: 118)

Как раз накануне он [Легранден] просил моих родителей отпустить меня на сегодняшний вечер к нему обедать. «Приходите составить компанию вашему старому другу, — сказал он мне. — Подобно букету, присылаемому нам путешественником из страны, в которую мы никогда больше не вернемся, доставьте мне возможность вдохнуть из далекой страны вашей юности благоухание тех весенних цветов, среди которых и я когда-то ходил, много лет тому назад. Приходите с примулой, кашкой, лютиками (...)».

Il avait précisément demandé la veille à mes parents de m'envoyer dîner ce soir-là avec lui: «Venez tenir compagnie à votre vieil ami, m'avait-il dit. Comme le bouquet qu'un voyageur nous envoie d'un pays où nous ne retournerons plus, faites-moi respirer du lointain de votre adolescence ces fleurs des printemps que j'ai traversés moi aussi il y a bien des années. Venez avec la primevère, la barbe de chanoine, le bassin d'or (...)».

Таким образом, можно утверждать, что между данными писателями, занимавшими весьма разные позиции по культуре, социальному положению и мысли (как художественной, так и политической), все-таки наблюдаются схожие тенденции, если обратить внимание на использование ими тропов, в частности сравнений. При всем различии мотивов, тем и мировоззрений их романов, сходство тропов делает возможным и нужным их сопоставление⁶.

Вместо заключения: задача писателей-романистов начала XX века

Как было показано выше, у некоторых писателей начала XX века сравнения играют существенную роль в романах. Этот троп служит в них конструктивным принципом, организуя образы, мотивы, сюжетные единицы и мысли.

Между тем, конструктивным принципом в романах могут служить не только сравнения, но и другие тропы. Например, у В. Гроссмана, еще одного важного продолжателя романного жанра XX века, эту роль выполняют метонимия, или метонимический принцип вообще (Нонака 2015в, Нонака 2016). В гроссмановской диалогии, в частности, в «Жизни и судьбе», метонимический принцип играет конструктивную роль сразу на нескольких уровнях: (1) уровне тропа в собственном смысле слова, (2) уровне изображения героев и событий, (3) уровне сюжетосложения, (4) уровне тематики. Конструктивность метонимического принципа проявляется как на микроскопическом, так и на макроскопическом уровнях романа в том, что на них обоих выделена связь части и целого — основная функция метонимии.

Таким образом, можно предположить, что конструктивным принципом романного жанра для одних писателей XX века служило сравнение, а для других — метонимия.

Какой же вывод следует сделать на основании наших сопоставлений и наблюдений? По поводу отличия писателей XX века от Толстого отметим, что после великого века реалистического романа им нужно было углубление методологического сознания и новаторства для того, чтобы продолжить и обновить романский жанр. Как пишет бельгийский исследователь Ж. Дюбуа, «такие шедевры начала века, как произведения Джойса или Вульф, Пруста или Кафки, показывают напряжение между углублением реализма и внутренней его критикой» (Dubois 2000: 33).

В связи с этой задачей у них наблюдается использование тропов не только как приема украшения или переноса значения (традиционная функция тропа), но и как конструктивного принципа романа. Если назвать такую тенденцию

⁶ Хотя нужно учитывать, например, следующее замечание О. Меерсон, сделанное в работе о метафорических образах Платонова и Хлебникова: «Оба они принадлежат не к модернизму в целом, а к достаточно узкой и определенной его антиэлитарной части слияния неологизмов и эпатажа с народным сознанием» (Меерсон 2004: 213). Но все-таки представляется, что наш подход имеет определенное значение.

«превращением приемов в принципы», то она характеризует такие примечательные литературно-теоретические направления первой половины XX века, как русский формализм или диалогизм Бахтина. Дело в следующем: и острашение, и диалог сами по себе были широко известны как приемы, но в начале XX века их стали рассматривать и обсуждать как принципы, составляющие сущность литературы или «литературности», как определил Р. Якобсон. Как известно, этот поворот сознательнее и последовательнее всех осуществили русские формалисты, что принесло им славу зачинателей литературной теории XX века (Eagleton 2008: 1–5). Назвав свою программную работу «Искусство как прием», Шкловский хотел именно превратить прием в принцип искусства.

Примечательно, что вышеуказанная тенденция имела большое влияние не только на критиков и исследователей, но и на современных им писателей и поэтов. В качестве примеров попыток литературного творчества «не столько приемами, сколько принципами» можно привести такие концепции, как «чистая поэзия» (А. Бремон), «чистый роман» (А. Жид), «тотальный роман» (Ж.-П. Сартр), «новый роман» (Саррот, Роб-Грийе и др.). И даже «социалистический реализм», пожалуй, следует включить в этот перечень, поскольку он также явился проектом, пытавшимся конструировать литературу на основании принципов: партийности, революционности, марксизма-ленинизма и т. п.

Что касается разницы между Л. Толстым и писателями начала XX века в отношении использования сравнений, то ее можно считать конкретным примером «превращения приемов в принципы». Как мы попытались показать, у Платонова, Вульф и Пруста в романах сравнению придана конструктивная роль. Это отличительная черта, сильнее всего связывающая этих писателей, близких по времени, но далеких по положению. Мы еще раз убеждаемся в том, что писателей (и, надеемся, читателей) художественной литературы слово связывает больше, чем мысль.

К ВОПРОСУ О ТОЧКЕ ЗРЕНИЯ В «ЧЕВЕНГУРЕ»*

Признавая, что самое заметное место в платоноведении занимает изучение «идеологических контекстов» писателя и его творчества, мы попробуем обратить внимание на значение формальных подходов к творчеству самого энигматического писателя в русской литературе XX века. Говоря конкретно, в настоящей главе мы рассмотрим вопрос о том, какие особенности имеет роман «Чевенгур» в отношении «точки зрения» (фокуса) как художественного приема, а также какую роль играет этот прием в композиции романа. Нашей рабочей гипотезой является необыкновенное разнообразие «фокализации» (focalisation), то есть способа использования точки зрения в этом романе¹. Насколько нам известно, исследования по этому вопросу встречаются довольно редко. Заметным исключением является комментарий к роману, сделанный Е. Яблоковым (Яблоков 2001)². Однако в данном комментарии содержится не так много указаний на эффект от использования точки зрения в «Чевенгуре», чтобы можно было раскрыть важность данного вопроса.

Основные виды фокализации в «Чевенгуре»

Начнем с вопроса: что такое точка зрения как художественный прием? К сожалению, этот вопрос слишком сложен, чтобы здесь можно было осветить его со всех сторон.

В тех случаях, когда можно переделать какие-либо предложения, первоначально написанные от третьего лица, в предложения от первого лица без большого изменения их элементов, кроме местоимений, они могут быть истол-

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2000.

¹ В теоретическом плане мы обращаемся к следующим исследованиям: Genette 1972, Rousset 1962, Barthes 1977, Лотман 1971, Успенский 1970. Мы принимаем термин Ж. Жеттета «фокализация» (focalisation), считая, что он уже относится к таким широко принятым понятиям, как бахтинский «диалог» (Genette 1972: 206).

² Р. Ходель также уделяет немало страниц вопросу фокализации в «Чевенгуре» в своей монографии о несобственно-прямой речи Платонова (Hodel 2001: Кар. 6).

кованы как предложения, которые относятся, по крайней мере частично, к точке зрения какого-либо героя (Genette 1972: 210).

Рассмотрим, например, следующий фрагмент «Чевенгура»:

Дванову жалко стало Нехворайко, потому что над ним плакали не мать и отец, а одна музыка, и люди шли вслед без чувства на лице, сами готовые неизбежно умереть в обиходе революции. (III, 68)

Мы можем переделать этот фрагмент романа в предложения от первого лица (т. е. «мне жалко стало...»). Ясно, что это можно сделать, лишь поменяв третье лицо на первое. В самом деле, благодаря открытию В. Вьюгина мы знаем, что это место было первоначально написано писателем от первого лица (Вьюгин 1995). Конечно, мы не утверждаем, что данный фрагмент романа отличается от его чернового варианта («Новохоперск») только употреблением иного лица. Важнее другое: в этом изображении жалости Дванова действует не только точка зрения самого Дванова, но и точка зрения рассказчика-автора, который держит некоторую ценностную дистанцию от героя. Такую двуплановость строения точки зрения в художественном произведении Ю. Лотман образно уподобляет «амальгаме» (Лотман 1971: 334).

Однако можно ли применить вышеуказанный прием изменения лица, например, к следующему фрагменту «Чевенгура»:

(...) сейчас он ни о чем не думал, и старый сторож его ума хранил покой своего сокровища — он мог впустить лишь одного посетителя, одну бродящую где-то наружи мысль. (...) Тогда сторож открыл заднюю дверь воспоминаний, и Дванов снова почувствовал в голове теплоту сознания (...) (III, 393)

Причина, по которой здесь невозможно изменение лица, очевидна. Ведь начало или конец, то есть границу между отсутствием и присутствием сознания, нельзя описать с точки зрения самого этого сознания. В романе образ «сторожа» или «евнуха души» Дванова дан чисто доминирующим авторским голосом. Иначе говоря, описывая «евнуха души» героя, автор не делает его самого носителем точки зрения в данном фрагменте романа. Ведь информация, данная читателям рассказчиком, превосходит по количеству и качеству то, что знает сам герой. Напротив, когда автор ограничивается тем количеством информации, которое есть у героя, то у читателей часто возникает впечатление, будто они подходят к переживанию героя с его собственной стороны (подобные примеры мы встречаем, например, в романах Ф. Кафки). Разумеется, это лишь основные эффекты приема использования героя как носителя точки зрения, или, прибегая к терминологии Женетта, «внутренней фокализации» (*focalisation interne*).

В этом отношении заслуживают внимания характерные для Платонова описания таких чувств, как *скука*, *тоска* и *жалость*; они часто служат ключом к использованию героя как носителя точки зрения в повествовании. В приведенном выше фрагменте («Дванову жалко стало Нехворайко...») упоминание о жалости Дванова к погибшему до некоторой степени способствует проявлению точки зрения самого героя в данном месте.

Рассмотрим этот вопрос подробнее на следующем примере:

Копенкин дальше уже не мог выговорить своей досады — он невнятно чувствовал, что эти люди гораздо умнее его, но как-то *одиноко* становилось Копенкину от такого чужого ума. Он вспомнил Дванова, исполняющего жизнь вперед разума и пользы, — *заскучал* по нем.

Синий воздух над Чевенгуром стоял *высокой тоскою*, и дорога до друга лежала свыше сил коня.

Охваченный грустью, подозрением и тревожным гневом, Копенкин решил сейчас же, на сыром месте, проверить революцию в Чевенгуре. «Не тут ли находится резерв бандитизма? — ревниво подумал Копенкин. — Я им сейчас коммунизм втугачку покажу, окопавшимся гадам!» (III, 207; здесь и далее курсив наш)

Характерно, что этот фрагмент начинается косвенной речью («он невнятно почувствовал, что...») и кончается прямой речью Копенкина («Я им сейчас...»). Этот переход делают возможным те слова, которые частично передают восприятие окружающего самим Копенкиным, то есть «заскучать», «высокая тоска» и т. п. Ясно, что и изображение пейзажа («Синий воздух... и дорога до друга...») дано с точки зрения Копенкина. Иначе говоря, «тоска» Копенкина — не только изображаемая, но и изображающая.

Таких ясных, прямолинейных примеров употребления героя как носителя точки зрения в «Чевенгуре» сравнительно мало. В этом романе видна склонность к более сложным, свободным сочетаниям разных фокализаций. Но прежде чем заняться ими, задержимся еще немного на основных приемах строения точки зрения в романе.

Как известно, одной из самых простых, традиционных мотивировок внутренней фокализации является изображение взгляда (взора) героя. Описывая смотрящего на что-то героя, автор имеет возможность незаметно ввести читателя в зрительную перспективу данного героя и вывести его обратно³. В «Чевенгуре» также часто употребляется этот прием:

Сейчас Алексей Алексеевич шел в Чевенгур и *наблюдал* уездный центр с окрестных высот. Он сам *чувствовал тот постоянный запах свежего ситного хлеба*, который непрерывно исходил с поверхности его чистого тела, и *прожевывал слюну* от тихой радости пребывания в жизни.

Старый город, несмотря на ранний час, уже находился в беспокойстве. Там *виднелись* люди, бродившие вокруг города по полянам и кустарникам, иные вдвоем, иные одиноко, но все без узлов и имущества. (...) Небольшой сад *на глазах Алексея Алексеевича* вдруг наклонился и стройно пошел вдаль — его тоже переселяли с корнем в лучшее место. (III, 198).

Этот пример даже слишком прост, чтобы в полной мере показать особенности фокализации в этом романе. Но все-таки назовем основные особенности

³ Французский критик Ж. Руссе дает тонкий анализ функции описания взгляда и мотива окна в романе Г. Флобера «Мадам Бовари» (Rousset 1962).

этого приема: во-первых, сопоставление зрения с другими чувствами (обоняние, вкус), чтобы подчеркнуть предметность мироощущения самого героя. Во-вторых, через описание взгляда героя автор может не только приводить в действие внутреннюю фокализацию (т. е. собственную точку зрения героя), но и завершать ее, подчеркивая ограниченность перспективы героя. В приведенном фрагменте первое описание взгляда героя («Алексей Алексеевич шел в Чевенгур и наблюдал уездный центр...») служит толчком к активации его собственной точки зрения. Что же касается другого упоминания о его взгляде («Небольшой сад на глазах Алексея Алексеевича вдруг...»), то оно скорее тормозит фокализацию по отношению к герою, поскольку и без этого упоминания мы бы считали данное предложение построенным с его собственной точки зрения. Из этого следует, что описание взгляда делает ощутимой и обрамляющую перспективу героя авторскую позицию. Это соответствует той двуплановости, которой отличается строение точки зрения в художественном произведении.

Если описание взгляда служит ключом к внутренней фокализации, то к чему приведут такие приемы, как параллельные и скрещивающиеся взгляды? В «Чевенгуре», например, нередки случаи, когда два (или более) героя смотрят на один и тот же предмет:

С площадок лестницы Сербинов *видел московскую ночь*. На берегу реки уже никого не было, и вода лилась, как мертвое вещество. Симон шептал на ходу, что, если бы изувечить Софью Александровну, тогда бы она привлекла к себе его и он мог бы полюбить эту лестницу; каждый день он был бы рад ждать вечера, у него имелось бы место погашения своей опаздывающей жизни, — другой человек сидел бы против него, и Симон от него забывался.

Софья Александровна осталась одна — *спать скучным сном* до утренней работы. (...)

Вечером, после смены, Софья Александровна снова вымылась, но вытерлась уже наволочкой и *открыла окно в потухающую теплую Москву*. В эти часы она всегда ожидала кого-нибудь, но никто к ней не приходил: иные были заняты на собраниях, другим было скучно сидеть и не целоваться с женщиной. (III, 365)

Окно или стояние героя возле него является традиционным приемом для ввода в действие внутренней фокализации. Московская ночь, увиденная и Сербиновым, и Софьей Александровной, служит узловым пунктом, где сменяются их точки зрения. Странный ход мысли в монологе Сербинова, частично воспроизведенный в несобственно-прямой речи, особо выделяет действие его собственной точки зрения в этом отрывке. Последующее же описание явно разворачивается под действием точки зрения Софьи Александровны: «Уже много прошло пешеходов на глазах Софьи Александровны...» (III, 365); «Где-то, в глубине этажей, неуверенно шагал человек...» (III, 366). Это можно представить следующим образом: если их взгляды представляют собой две стороны треугольника, то третья — это различие между их восприятием одного и того же предмета, то есть московской ночи. Заметим также, что смена точек зрения

героев сглажена фразой «спать скучным сном», которая скорее принадлежит перспективе Софьи Александровны, чем авторской позиции.

Другим видом сочетания взглядов являются так называемые взаимные взгляды⁴. Например:

Заметив однажды Копенкина на толстом коне, Луй сразу засовестился, потому что Копенкин куда-то едет, а он, Луй, живет на неподвижном месте; и Луй еще больше и подалее захотел уйти из города, а до отхода задумал сделать Копенкину что-нибудь сочувственное, но нечем было — в Чевенгуре нет вещей для подарков. (...) На водоразделе, откуда были видны чевенгурские долины, Луй оглянулся на город и на утренний свет:

— Прощай, коммунизм и товарищи! Жив буду — всякого из вас припомню!

Копенкин разминал Пролетарскую Силу за чертою города и заметил Луя на высоком месте.

«Должно быть, бродяга, на Харьков поворачивает, — про себя решил Копенкин. — Упущу я с ними золотые дни революции!» (III, 217)

Правда, Луй и Копенкин не смотрят друг на друга в строгом смысле слова, но все-таки действует та косвенная взаимность или контрастность их взглядов, которая делает мотивированной и более заметной смену их точек зрения.

Мы не будем перечислять все возможные виды сочетаний взглядов, которые ведут к смене точек зрения в «Чевенгуре». Нам важнее установить следующее: как слова «скука» и «тоска», так и описание взглядов помогает функционированию разных точек зрения в романе с их постоянной сменой; с помощью этих приемов автор приводит разные точки зрения в действие, по-разному их комбинируя. Забегая вперед, можно сказать, что самым характерным способом фокализации в «Чевенгуре» является «изменяемая внутренняя фокализация» (*focalisation interne variable*), если заимствовать терминологию Женетта. Дело в том, что изменяемость точек зрения Платонов использует до предельной степени. В этом отношении оппозицией «Чевенгуре» являются, например, романы Ф. Кафки, отличающиеся типичной неподвижной внутренней фокализацией (*focalisation interne fixe*).

Прежде чем конкретно рассмотреть, как Платонов управляет постоянными сменами точек зрения в романе, обратим внимание на другой основной вид этого приема — внешнюю фокализацию (*focalisation externe*): герой изображается с внешней точки зрения, читатели получают лишь информацию о его внешности. Эта манера изображения, также весьма традиционная, для нас

⁴ Нужно оговориться, что не все взаимные взгляды служат для выражения внутренней фокализации. В следующей сцене, например, описаны взгляды Сербинова и «совершенно молодой женщины», то есть Софьи Александровны, но ясно, что здесь фокализатором является только Сербинов: «Перестав думать, он заметил совершенно молодую женщину, которая стояла близ него и глядела ему в лицо. Сербинов не застеснялся ее взора и сам посмотрел на нее, потому что женщина наблюдала его такими простыми и трогательными глазами, какие каждый может вынести на себе без смущения» (III, 353–354). Здесь существенна внешность героини, а не ее взгляд.

важна потому, что она играет заметную роль и в «Чевенгуре». Платонов охотно прибегает к этому приему не только тогда, когда герой появляется впервые, но и когда он возвращается на сцену, к тому же в другом месте, чем прежде. В следующем примере «спящим человеком» оказывается Чепурный, которого мы уже знаем:

Вдалеке, во взволнованном тумане вздыхающей почвы, стояла и не шевелилась лошадь. Ноги ее были слишком короткими, чтобы Копенкин поверил, что лошадь была живой и настоящей, а к ее шее немощно прильнул какой-то маленький человек. (...) Лошадь, действительно, не спала и доверчиво глядела на Копенкина, не ожидая для себя худшего. Спящий человек дышал неровно и радостно посмеивался глубиной горла — он, вероятно, сейчас участвовал в своих счастливых снах. (III, 193)

Кажется ли неожиданным для читателей возвращение героя на сцену через этот прием, не столь существенно. Важнее то, что внешняя фокализация по отношению к Чепурному имеет неразрывную связь с внутренней по отношению к Копенкину; внешность же «спящего человека» изображена с точки зрения последнего. Что касается следующего предложения («— он, вероятно...»), то его можно считать и внешним описанием спящего Чепурного, и внутренним монологом Копенкина. Подобное соединение наблюдается, к примеру, в начале изображения московского периода жизни Софьи Александровны — героини возвращается на сцену после долгого отсутствия. Описание внешнего вида «совершенно молодой женщины» сделано с точки зрения Сербинова, и это способствует созданию атмосферы таинственности и нравственной чистоты героини. Таким образом, внешняя и внутренняя фокализация не столько противоположны, сколько дополняют друг друга⁵.

Анализ приведенных фрагментов позволяет заключить, что основные приемы построения точек зрения в платоновском романе являются скорее традиционными, чем новаторскими. Под традиционностью мы имеем в виду не только вышеуказанные приемы в отдельности, но и само их смешение. В мировой литературе XX века превалировало стремление к методологической систематичности относительно фокализации (Генри Джеймс, Кафка). Напротив, «Чевенгур» в этом отношении отличается предельной смешанностью, именно это делает традиционность романа нетрадиционной.

В следующем разделе мы рассмотрим более сложные случаи, в которых соединяются вышеуказанные основные виды фокализации. Отказываясь от перечисления всех возможных вариантов (это было бы невозможным в узких рамках статьи), мы ограничимся рассмотрением тех двух сцен романа, которые являются весьма типичными и интересными случаями соединения разных видов фокализации.

⁵ О трудности ясного различия между внутренней фокализацией по отношению к одному герою и внешней по отношению к другому см.: Genette 1972: 208, Успенский 1970: 113–114.

Как соединяются точки зрения в «Чевенгуре»

Прежде всего, обратимся к сцене партсобраний и первой встречи Саши Дванова и Чепурного; здесь обнаруживается широчайшая амплитуда разных видов фокализации, использованных Платоновым в этом романе.

Во-первых, наше внимание обращает на себя чисто авторский голос, представляющий такую информацию, которая, как уже говорилось, превосходит по количеству и качеству знания самого героя:

Партийные люди не походили друг на друга — в каждом лице было что-то модельное, словно человек добыл себя откуда-то своими одинокими силами. Из тысячи можно отличить такое лицо — откровенное, омраченное постоянным напряжением и немного недоверчивое. Белые *в свое время* безошибочно угадывали таких особенных самодельных людей и уничтожали их с тем болезненным неистовством, с каким нормальные дети бьют уродов и животных: с испугом и сладострастным наслаждением. (III, 177)

Собрание удовлетворенно засмеялось. *В те времена* не было определенно-го кадра знаменитых людей, зато каждый чувствовал свое собственное имя и значение. (III, 179)

Правда, не исключено, что эти замечания можно считать принадлежащими каким-то героям, участвующим в этой сцене. Но нам скорее думается, что эти слова отражают чисто авторскую позицию, потому что они даются как некое воспоминание или ностальгия о героическом, потерянном прошлом, которое герои сами должны переживать как настоящее. У читателей же складывается впечатление, будто их неожиданно вытащили из потока настоящего времени и они смотрят на погруженных в него героев со стороны, на расстоянии⁶. Мелькает другой временной и оценочный план, который остается неведомым для самих героев. Вообще говоря, к такой полномочной позиции автора Платонов обращается в «Чевенгуре» сравнительно редко. Как уже говорилось, он предпочитает использование точек зрения героев полномочному авторскому голосу. Но, конечно, можно сказать, что такие редко встречающиеся фрагменты обладают исключительным художественным эффектом (например, описание «евнуха души» Дванова).

Что касается внутренней фокализации, в данной сцене функционируют преимущественно точки зрения Дванова и Гопнера. Важно, что они не только представляют собой фокус, при помощи которого читателям дается визуальная перспектива, но и служат для введения других, побочных точек зрения. В следующем фрагменте мы видим, как вводится точка зрения дежурного, мотивированная описанием перспективы Дванова и Гопнера:

⁶ В комментарии к роману Е. Яблоков отмечает примеры того, «как повествователь дистанцируется во времени от изображаемых событий, оценивая их “из будущего”» (Яблоков 2001: 246).

Они сели на порог дома. Из зала было распахнуто для воздуха окно, и все слова *слышались оттуда*. (...) Против горсовета находилась конюшня пожарной команды, а каланча сгорела два года назад. Дежурный пожарный ходил теперь по крыше горсовета и *наблюдал оттуда город*. Ему там было скучно — он пел песни и громыхал по железу сапогами. Дванов и Гопнер слышали затем, как пожарный затих — вероятно, речь из зала дошла и до него. (III, 180)

Обратим внимание на слово «оттуда», употребленное здесь два раза. Очевидно, что первое относится к точке зрения Дванова и Гопнера, между тем как возникает вопрос, с чьей позиции сказано второе. Кажется маловероятным, что оно также относится к точке зрения этих двух персонажей, потому что они не видят, а только слышат дежурного. Следовательно, лучше было бы интерпретировать это частично как объективное описание рассказчика, которое начинается уже в предыдущем предложении («а каланча сгорела два года назад»), и частично как начинающаяся внутренняя фокализация по отношению к самому дежурному. Ведь здесь употребляются указанные нами приемы внутренней фокализации, то есть описание взгляда и скуки дежурного («наблюдал оттуда город», «Ему там было скучно»). Но фокализация по отношению к нему мгновенно снова поглощается перспективой Дванова и Гопнера с помощью подчеркивания их слухового восприятия («он пел песни и громыхал по железу сапогами. Дванов и Гопнер *слышали* затем, как пожарный *затих*»). Между тем, точка зрения дежурного развертывается позднее в полный внутренний монолог. Едва ли нужно повторять указание на описание его взгляда и воспроизведение его странной мысли в несобственно-прямой речи:

Пожарный в это время глядел на город, освещенный одними звездами, и предполагал: что бы было, если б весь город сразу загорелся? Пошла бы потом голая земля из-под города мужикам на землеустройство, а пожарная команда превратилась бы в сельскую дружину, а в дружине бы служба спокойней была. (III, 180)

Применение точек зрения побочных, второстепенных в отношении сюжета фигур является характерным приемом в «Чевенгуре», примеров которого можно найти много. В чем же заключается его главный эффект? По нашему мнению, комбинируя самые разные точки зрения в одной и той же сцене, автор может пользоваться, так сказать, «интервенцией» фокусов, которая делает все точки зрения прерывистыми и параллельными по форме, но релятивными и скрыто диалогизированными по содержанию. Несмотря на отсутствие логической и сюжетной связности, внутренний монолог дежурного сопоставлен не только со зрительной перспективой Дванова и Гопнера, но и с товарищески-идеологическим фоном партсобрания, и даже с исступленной убежденностью Чепурного в авангардности чевенгурского коммунизма (вслед за внутренним монологом дежурного продолжается эпизод знакомства Дванова и Чепурного). Это асимметричное сопоставление создает у читателей впечатление асимме-

тричности самого данного мира, а также вызывает предчувствие большого контекста, еще не совсем явного, но ожидающего главных героев.

Данная сцена отличается и последовательной внешней фокализацией по отношению к Чепурному. Как мы видим, она представляет собой оборотную сторону внутренней фокализации по отношению к Дванову:

Сзади себя Дванов *услышал* медленные шаги спускающегося с лестницы человека. Человек бормотал себе свои мысли, не умея соображать молча. Он не мог думать втемную — сначала он должен свое умственное волнение переложить в слово, а уж потом, слыша слово, он мог ясно чувствовать его. Наверно, он и книжки читал вслух, чтобы загадочные мертвые знаки превращать в звуковые вещи и от этого их ощущать. (III, 180–181).

В предыдущем разделе мы уже коснулись этого типа соединения внутренней и внешней фокализации. В данном примере, однако, намечается и вмешательство того авторского голоса, который повторяет наблюдение о типе коммуниста, думающего вслух: «Кто учился думать при революции, тот всегда говорил вслух, и на него не жаловались» (III, 177). И в этом случае точка зрения Дванова, не теряя своей доминантности, незаметно уступает авторскому голосу.

Представляется, что такая уступчивость или рассеянность относительно действия точки зрения является признаком Александра Дванова как главного героя. Он служит не постоянным фокализатором, но скорее гибким вводным пунктом для других точек зрения.

Нужно также отметить, что рассеянность фокусов, то есть непостоянность или неопределенность точки зрения, представляет собой существенный прием платоновского романа в целом. В этом отношении внимания заслуживает функция диалога, который часто способствует исчезновению (или ослаблению) фокуса:

Он был маленького роста, одетый в прозодежду коммуниста — шинель с плеч солдата, дезертира царской войны, — со слабым носом на лице.

Дванов *узнал* в нем того коммуниста, который бормотал спереди него на собрании.

— Откуда ты такой явился? — спросил Гопнер.

— Из коммунизма. Слышал такой пункт? — ответил *прибывший* человек.

— Деревня, что ль, такая в память будущего есть?

Человек обрадовался, что ему есть что рассказать.

— Какая тебе деревня — беспартийный ты, что ль? (...)

— Чевенгур от Новоселовска недалеко? — спросил Дванов. (III, 181)

Начало отрывка — еще один пример соединения внешней и внутренней фокализации: внешность Чепурного и взгляд Дванова. Но следующую часть диалога героев, воспроизведенную в прямой речи, нет оснований считать принадлежащей перспективе одного Дванова, потому что здесь не наблюдается той мотивировки, которая побудила бы читателей к такому толкованию. Части диа-

лога сопровождает сухое описание, сделанное безучастным наблюдателем, оказавшимся на том же месте как будто случайно⁷. Отметим, что в течение диалога описания жестов и выражений героев становятся скуднее: например, «спросил Гопнер», «спросил Дванов» и «ответил прибывший человек» (правда, слово «прибывший» отражает еще действующую точку зрения Дванова, но частично).

Частичное ослабление доминантной точки зрения при помощи сухости диалога может сменяться повторным подчеркиванием фокуса какого-либо героя. В результате получается «волнообразное» действие героев, в частности Дванова. В следующем примере такая волнообразность, или «интервенция» фокусов героев усилена настолько, что читатели ощущают нечто новаторское. На самом же деле, дело заключается лишь в необыкновенной широте амплитуды употребленных в романе видов фокализации, каждый из которых в отдельности оказывается более традиционным:

Гопнер поднялся уходить домой — у него был недуг во всем теле. Чевенгурский председатель в последний раз понюхал табаку и откровенно заявил:

— Эх, ребята, хорошо сейчас в Чевенгуре!

Дванов заскучал о Копенкине, о далеком товарище, где-то бодрствовавшем в темноте степей.

Копенкин стоял в этот час на крыльце Черновского сельсовета и тихо шептал стих о Розе, который он сам сочинил в текущие дни. Над ним висели звезды, готовые капнуть на голову, а за последним плетнем околицы простиралась социалистическая земля — родина будущих, неизвестных народов. (...)

Дванов тоже встал и протянул руку председателю Чевенгура:

— Как ваша фамилия?

Человек из Чевенгура не мог сразу опомниться от волнующих его собственных мыслей. (III, 182–183)

Введение перспективы Копенкина («звезды, готовые капнуть на голову», «за последним плетнем околицы простиралась...»), хотя и подготовлено описанием того, как Дванов скучает о нем, все-таки представляет какую-то неожиданность, производя эффект параллельности и диалогизованности точек зрения.

В завершение вкратце обратимся к той сцене, в которой изображается резня в городе Чевенгуре, совершенная Чепурным и другими чевенгурскими большевиками. Эта довольно длинная сцена важна не только в отношении тематики, но и формы; она отличается от других сцен временной связью, то есть построена как какое-то воспоминание или запись того, что уже совершилось. Каково же действие этого приема на особенности фокализации в данной сцене?

⁷ Здесь уместно упомянуть об отмеченном Успенским различии между «проницательным наблюдателем» и «непосредственным наблюдателем, который незримо присутствует в описываемой сцене и как бы ведет синхронный репортаж с самого поля действия» (Успенский 1970: 149–155). В «Чевенгуре» присутствуют рассказчики обоих этих типов.

Чем она отличается в отношении употребления точек зрения? Рассмотрим, как она начинается:

Копенкин стоял в размышлении над общей могилой буржуазии — без деревьев, без холма и без памяти. (...) Одно не совсем нравилось Копенкину — могила буржуазии не прочно утрамбована.

— Ты говоришь: душу добавочно из буржуев вышибали? — усомнился Копенкин. — А тебя за то аннулировали, — стало быть, били буржуев не сплошь и не насмерть! Даже землю трамбовкой не забили!

Здесь Копенкин резко ошибался. Буржуев в Чевенгуре перебили прочно, честно, и даже загробная жизнь их не могла порадовать, потому что после тела у них была расстреляна душа.

У Чепурного, после краткой жизни в Чевенгуре, начало болеть сердце от присутствия в городе густой мелкой буржуазии. И тут он начал мучиться всем телом — для коммунизма почва в Чевенгуре оказалась слишком узка и заросена имуществом и имущими людьми; а надо было немедленно определить коммунизм на живую базу, но жилье покоя века занято странными людьми, от которых пахло воском. Чепурный нарочно уходил в поле и глядел на свежие открытые места — не начать ли коммунизм именно там? (III, 224–225)

Как видим, временной поворот здесь весьма резок. А также и поворот фокусов: действие точки зрения Копенкина, которое намечается в начале отрывка, обрывается указанием на его «ошибку», сделанным с позиции рассказчика-автора, владеющего большими знаниями о случившемся, чем герой. А далее — внутренняя фокализация по отношению к Чепурному, сделанная ошутимой с помощью описания его взгляда и несобственно-прямой речи.

Вообще говоря, в данной сцене резни доминируют три элемента: точка зрения Чепурного, голос рассказчика и нефокализованная часть диалога. Внутренняя фокализация по отношению к Чепурному помогает воспроизведению его странной тревоги и нетерпения, между тем как последние два элемента — сухо-му описанию случившегося в Чевенгуре. В этом отношении можно сказать, что разбираемая сцена отличается большей статичностью фокализации, чем те, в которых рассказывается о настоящем времени, то есть о жизни Дванова.

Правда, и в этой сцене найдется немало случаев употребления зрительной перспективы других, в том числе и второстепенных героев с целью большей сложности фокализации:

Облака немного осели на края земли, небо прояснилось посредине — и Кирей глядел на звезду, она на него, чтобы было нескучно. Все большевики вышли из Чевенгура, один Кирей лежал, окруженный степью, как империей, и думал: живу я и живу — а чего живу? — А наверно, чтоб было мне строго хорошо, — вся же революция обо мне заботится, поневоле выйдет приятно... (III, 267)

Но все-таки рассмотренная выше триада видов фокализации настолько доминантна, что такие отклонения не могут поколебать ту общую стабиль-

ность, которой отличается данная сцена в отношении фокализации. В особенности заслуживает внимания та постоянность действия фокуса Чепурного, которая становится более заметной по сравнению с непостоянностью и рассеянностью фокуса Дванова в других сценах⁸. По нашему мнению, именно это различие в способах фокализации служит также для обозначения разницы между временными планами романа. То же самое можно сказать о части «Происхождение мастера», в которой сравнительно постоянным фокализатором служит Захар Павлович. Таким образом, в платоновском романе получается следующая схема: изображение прошлого стремится к более постоянным видам фокализации, между тем как изображение настоящего — к более рассеянным, свободным.

Мы рассмотрели несколько видов фокализации и их комбинации в «Чевенгуре». Как уже было сказано, перечислить все имеющиеся комбинации весьма трудно, хотя это в принципе возможно. Надеемся, что нам удалось показать важность этой задачи и наметить ее основные контуры. Изучение вопроса фокализации в этом романе, вероятно, может быть более плодотворным в сочетании с другими подходами. Мы имеем в виду, например, сочетание с генетическим методом, то есть исследованием творческого процесса романа, при помощи которого были получены важные результаты (Вьюгин 1995а, Вьюгин 1995б и др.). Как уже было сказано, в этом романе имеются некоторые различия в способах фокализации, которые частично сводятся к эволюции творческого процесса, то есть к различиям между вариантами, первоначально написанными независимо друг от друга. Но пока мы оставляем эту гипотезу открытой.

⁸ См., например, следующее место, представляющее собой весьма типичный пример внутренней фокализации: «Чепурный безмолвно *наблюдал* солнце, степь и Чевенгур и *чутко ощущал* волнение близкого коммунизма. Он боялся своего поднимавшегося настроения, которое густой силой закупоривает головную мысль и делает трудным внутреннее переживание. Прокофия сейчас находить долго, а он бы мог сформулировать, и стало бы внятно на душе. — Что такое мне трудно, это же коммунизм настает! — в темноте своего волнения тихо отыскивал Чепурный» (III, 244).

РАССКАЗ «УЛЯ». МОТИВ ОТРАЖЕНИЯ И ЗЕРКАЛА*

В настоящей главе будет рассмотрен рассказ Платонова «Уля». Нельзя сказать, чтобы этот рассказ относился к самым лучшим произведениям писателя. Действительно, насколько нам известно, он обращал на себя внимание исследователей не часто¹.

Но это, конечно, не означает, что «Уля» плохой рассказ. Лучше было бы сказать, что он незаметен. На наш взгляд, его незаметность объясняется не столько с точки зрения художественных достоинств, сколько с точки зрения тематики. «Уля» является едва ли не единственным произведением Платонова, в котором тематизирован мотив отражения и зеркала. Глаза девочки Ули, в глубине которых «отражалась одна истинная правда» (VI, 77), в значительной степени представляют собой метафору зеркала, весьма редкого мотива у Платонова.

Редкое появление зеркала в мире Платонова подтверждается количественными данными. Пользуясь конкордансами и электронными версиями текстов, можно легко проверить частотность данного мотива.

Однако следует обратить внимание на важность этого мотива в качественном отношении. Мотив отражения и зеркала, хотя и редко встречается, играет роль некоего узлового пункта, куда незаметно стекается несколько рядов мотивов, значительных для Платонова. Иначе говоря, мотив отражения и зеркала является одним из «скрытых источников» его творчества. Уникальность «Ули» состоит в том, что в рассказе этот источник становится явным с конкретизацией этого мотива в образе девочки Ули. Такова наша гипотеза.

Кстати, будет нелишним привести замечание Михаила Ямпольского, сделанное о фильме Александра Сокурова «Одиноким голос человека», — по мнению исследователя, «одной из наиболее удачных попыток экранизации прозы Платонова» (Ямпольский 1994: 397). Ямпольский дает анализ зеркальных пространств фильма, в которых психические миры героев взаимоотражаются:

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2003.

¹ Важными исключениями являются: Карасев 1994: 110, Муценко 1995, Полтавцева 2000: 67, Малаховская 2007: 344, Брагина 2009, Яблоков 2019.

«Сокуров активно работает в фильме с зеркалом. Напомним, что и первый план Никиты в доме Любы дан в зеркале» (Ямпольский 1994: 404). Зеркальные отражения в фильме использованы так искусно, что создается впечатление, как будто «зеркальное отражение Никиты видит зеркальное отражение Любы, которая держит альбом, переходящий из зеркала в “реальную” комнату» (Ямпольский 1994: 405).

Однако напомним, что в рассказе «Река Потудань», лежащем в основе сокуровского фильма, ни разу не встречается мотив отражения и зеркала. Нам хотелось бы задать вопрос: внес ли кинорежиссер в фильм несвойственный Платонову элемент, чтобы осуществить свой собственный художественный замысел? Или он по интуиции художника высветил то, что оставалось скрытым в мире писателя? Этот вопрос Ямпольским не рассмотрен, и у нас также нет возможности заниматься им в рамках настоящей главы. Но этот пример мог бы служить дополнительным поводом для обращения к теме «мотив отражения и зеркала у А. Платонова».

Парадокс отражения света

Зеркало, которое ничего не делает, кроме того, что отражает, имеет особые отношения с отражением. Имеются и другие предметы, которые изредка заменяют зеркало, отражая свет: окно, стекло, вода и т. д. Как известно, слово «зеркало» употребляется также в значении «спокойная ровная водная поверхность» (СЛРЯ 1994: 815). И глаза Ули, отражающие в своей глубине всю истинную правду, связаны с мотивом отражения. К тому же эта связь усиливается тем парадоксом, что сама Уля «не видит правды», то есть не понимает того, что видит. Ее глаза, утратив способность видеть правду, обладают характером волшебного зеркала²:

А Уля, увидев бабушку, тотчас начинала плакать; она не сводила с бабушки своих потемневших глаз и тряслась от страха.

— Она правды не видит! — говорила бабушка. — Она в добром видит злое, а в злом доброе.

— А почему же в глазах ее всю правду истинную видно? — спрашивает отец.

— А потому же! — опять говорила старая бабушка. — В самой-то ней вся правда светится, а сама она света не понимает, и ей все обратно кажется. Ей жить хуже, чем слепой. Пускай бы она уж слепая была.

«Может, и верно бабушка говорит, — подумал тогда отец. — Нехорошее Уля видит хорошим, а доброе дурным». (VI, 80–81)

Объяснение бабушки отличается не столько точностью, сколько парадоксальностью. Почему сам свет становится невидимым, когда он полностью

² Л. Карасев дал классический анализ платоновских мотивов «зрение — слепота — темнота», подходящих и к интерпретации «Ули» (Карасев 1994: 109–110).

отражается? Известно, что парадоксы, связанные с отражением света, привлекли Платонова еще в 1920-е годы с технологической точки зрения. В рассказе «Маркун», например, герой считает отражение света негативным явлением, потому что оно означает утрату потенциальной энергии, которую следовало бы получать из света:

— Сколько мы видим и сколько не видим звезд, — подумал Маркун. — Они светятся отраженным светом чужих солнц. А если на других звездах живут сильные разумные существа: они ведь превращают этот свет в работу, поглощают его своими машинами, и их миры нам не видны, они темны, и, может, есть рядом с Землей, ближе Луны, большая темная планета, а мы ничего про нее не знаем. Она вбирает в себя энергию света и тепла, не дает никаких отражений, невидима и мертва для нас. (I, 248; здесь и далее курсив наш).

Подобное изложение можно было бы назвать платоновской версией теории черных дыр. Для Маркуна воображаемая темная планета является идеалом будущей технологии, умеющей стопроцентно превращать свет в работу. Машина, с помощью которой разумные существа могли бы производить энергию, создала бы полную темноту и небытие для других планет. По теории Маркуна, отраженный свет это потеря энергии, а быть видимым для других излишне.

Парадокс отражения привлекает Платонова и как инженера, и как писателя³. На это указывает обращение к нему в других произведениях. Так, в повести «Ювенильное море» инженер Вермо занимается проектом «оптического приемника-трансформатора света», через который «к нам польется бесконечная электрическая энергия — из солнечного пространства, из лунного света, из мерцания звезд и из глаз человека» (II, 424). Ясно, что этот трансформатор также связан с мотивом отражения света, хотя механизм действия прибора не объясняется. Вот почему в конце повести появляется такой же парадокс, как и в «Маркуне». Но ощущается определенное изменение в оценке Платоновым данного воображаемого проекта, о чем свидетельствует диалог между Умрищевым и Федератовной, завершающий повесть:

Вечером того же дня, ложась спать в гостинице, Умрищев долго кряхтел, предполагая и боясь высказаться.

— Мавруша, а Мавруш! — обратился он после томления к Федератовне.

— Чего тебе, старичок? — охотно спросила Федератовна.

— А что, Мавруш, когда Николай Эдвардович и Надежда Михайловна начнут из дневного света делать свое электричество, что, Мавруш, не настанет ли на земле тогда сумрак?.. Ведь свет-то, Мавруш, весь в проводе скроется, а провода, Мавруш, темные, они же чугунные, Мавруш!..

Здесь лежащая Федератовна обернулась к Умрищеву и обругала его за оппортунизм. (II, 432)

³ Е. Антонова разбирает философский и литературный контексты платоновской идеи трансформатора-резонатора, основанной на отражении света (Антонова 2003: 429–430).

Этот диалог завершает повесть на юмористической ноте, но и с определенным сомнением в оптимизме молодого поколения, верящего во всемогущество коммунизма и технологии. Парадокс отражения света, сформулированный Умрищевым в виде робкого вопроса, обруган Федератовной «за оппортунизм», но все-таки остался открытым вопрос: не настанет ли на земле сумрак?

В романе «Чевенгур» можно найти еще один вариант «оптического трансформатора», гораздо меньшего по масштабу, но основанного на том же принципе. «Световая машина» Дванова составлена из зеркал и стекол, что снова указывает на существенную роль, которую играет мотив отражения света в сфере платоновской технологии. Неудачу прибора следует считать символом краха утопической технологии:

Дванов проснулся раньше Сербинова и поспешил отыскать Гопнера. Два товарища сошлись в кузнице, и здесь их нашел Сербинов. Дванов выдумал изобретение: обращать солнечный свет в электричество. Для этого Гопнер вынул из рам все зеркала в Чевенгуре, а также собрал всякое мало-мальски толстое стекло. Из этого матерьяла Дванов и Гопнер поделали сложные призмы и рефлекторы, чтобы свет солнца, проходя через них, изменился и на заднем конце прибора стал электрическим током. Прибор уже был готов два дня назад, но электричество из него не произошло. (III, 379–380)

Добавим, что «оптический прибор» или «световая машина», пользующиеся зеркальным отражением с целью превращения света в энергию, являются мечтой не только героев Платонова; подобное стремление наблюдается по всей Европе. Как отмечает Ю. Балтрушайтис, начиная с предания об Архимеде, сжегшем корабли с помощью зеркал, и до создания солнечных электростанций в наше время данный проект продолжает захватывать воображение Европы в области технологии (Baltrušaitis 1978: chap. 4–5). Можно сказать, что платоновский оптический прибор является лишь одним звеном в истории образов «светового проекта».

Таким образом, в «Уле» мы видим вариант этого парадокса, правда, не в техническом, а в нравственном плане. Полное отражение правды в Улиных глазах приводит девочку к совершенной темноте в отношении понимания добра и зла. Ее большие глаза являются противоположностью темной планете, воображаемой Маркуном, поскольку последняя поглощает весь свет в себя, оставаясь темнотой для других, между тем как первые отражают всю правду для других, оставаясь темнотой для самих себя. В обоих случаях оказывается, что света не хватает, чтобы им наполнилась Вселенная. В этом отношении Платонов отрицает утопическую мечту о «световой машине», вечно и всесторонне превращающей свет в энергию, потому что количество света не безгранично.

Можно сказать, что «Уля» — это еще одно отречение Платонова от возможности осуществления утопии. Света недостаточно, чтобы все люди увидели правду. Оптический трансформатор, превращающий свет в *правду*, производит также и темноту. Чтобы этот парадокс разрешился, глаза Ули должны потерять

свою волшебную способность, аналогично тому, как «световая машина» Дванова не смогла действовать. В конце рассказа Улины глаза исцелились: «и с того дня она стала видеть белый свет, озаренный солнцем, так же обыкновенно, как все другие люди» (VI, 83). Но с того времени ее глаза лишились волшебной силы, так что «тайный образ правды в них исчез» (VI, 84). В мире Платонова зеркало служит мотивом, доказывающим, что утопия невозможна чисто с технологической точки зрения.

Вопросы самосознания как отражения

Глаза Ули являются метафорой волшебного зеркала, то есть она сама не видит ни правды, ни самой себя. Это другие люди пытаются смотреть в ее глаза, «чтобы увидеть там, какие они есть по правде» (VI, 79). Рассказывается о том, как два человека были потрясены до глубины души своими истинными лицами, отраженными в глубине Улиных глаз:

Демьян увидел в далекой глубине Улиных глаз самого себя, и не такого самого себя, каким он всем казался, а такого, каким он был по правде: с алчной пастью и с лютым взором; скрытая душа Демьяна была явно написана на его лице. И Демьян, как увидел себя, ушел с тех пор с места, где он жил, и никто про него долго ничего не слышал, и уж стали было его забывать. (VI, 77)

Глаза Ули глядели на злобное, угрюмое лицо Груши с любованием, будто Уля видела перед собой добрую любящую подругу, хорошую лицом. А Груша однажды нечаянно посмотрела в глаза Ули и успела увидеть в них самое себя, такую, какая она есть по правде. Она закричала от страха и убежала домой. С тех пор Груша стала добрее сердцем и не сердчала на родителей, что дома плохо. (VI, 82)

Открытие своего истинного лица с помощью зеркала — один из самых распространенных мотивов в европейской литературе Нового времени. Сергей Бочаров отмечает, что зеркальное отражение как чувство стыда не только подавляет людей, глядящих в него, но и эмансипирует и очищает их, приводя их к внутреннему преобразованию (Бочаров 1999: 136). Как раз это и случилось с Демьяном и Грушей.

Но дело в том, что мотив «зеркального самосознания», то есть открытие самого себя через зеркальное отражение, используется у Платонова сравнительно редко⁴. Конечно, у платоновских героев есть самосознание. Но, как мы увидим дальше, оно реже раскрывается с использованием зеркала, чем с отказом от него. Иначе говоря, зеркало функционирует активнее всего тогда, когда в него не смотрят.

⁴ Между тем, Е. Яблоков, подчеркивая значение мотива «зеркального самосознания» для Платонова, предполагает некую реминисценцию из книги Л. Фейербаха «Сущность христианства» (Яблоков 2001: 80).

В этом смысле «Уля», где главное внимание обращается на роль зеркала для самосознания человека, является редкостью в творчестве Платонова. Чтобы доказать это предположение, сравним два типа изображения самосознания.

Рассмотрим вначале примеры изображения самосознания с зеркальным отражением: «Видя свое лицо в стекле паровозных фонарей, Захар Павлович говорил себе: “Удивительно, я скоро умру, а все тот же”» (III, 46); «Мальчик целует свое отображение в стекле» (Платонов 2000б: 148). Характерно, что проявление нарциссизма связано с мальчиком, образ которого не обязательно негативен, но все-таки отличается наивностью в платоновском мировоззрении. Эта запись из записной книжки писателя показывает схему сознания, которое еще не дозрело и замкнуто в самом себе; то же самое до некоторой степени можно сказать и о Захаре Павловиче, который под старость еще чувствует, как будто он «остается ровно таким же, каким был в десять или пятнадцать лет» (III, 45)⁵.

Между тем, у Платонова имеются изображения самосознания другого типа, в которых уклонение от зеркального образа самого себя служит знаком зрелости самосознания. В рассказе «Божье дерево» Степан Трофимов отказывается от желания увидеть себя и с этической, и с эстетической точки зрения. Отказывается от фотографий и Федор в рассказе «Фро»:

Потом ему стало легче. Он отер свое лицо и захотел представить себе — какой он есть сейчас на вид. Он давно не видел своего лица — ни в зеркале, ни в покойной чистой воде. «Сейчас я на вид плохой — зачем мне смотреть на себя», — сказал Трофимов. (V, 15)

На столе у нее была детская фотография ее мужа; позже детства он ни разу не снимался, потому что не интересовался собой и не верил в значение своего лица. На пожелтевшей карточке стоял мальчик с большой, младенческой головой, в бедной рубашке, в дешевых штанах и босой. (IV, 405)

Детская фотография Федора заменяет зеркало в том смысле, что она является знаком «созревания» его самосознания, уже освободившегося от интереса к своей внешности и не нуждающегося в зеркале. Отказ от желания любоваться на себя в зеркало — высшая степень зрелости самосознания, которая должна вести к идее самоотвержения, одной из самых главных тем военных рассказов Платонова.

⁵ Сюда нужно добавить пример из рассказа «Бессмертие», принадлежащий к более «традиционному» использованию мотива зеркала как самосознания (стыда). Захарченко получил строгое замечание Левина за невнимательность на работе: «Захарченко вышел из будки в весте и в расстройстве. Он подошел к стрелочному сигналу, сел на тяговую штангу и увидел в стекле фонаря отражение своего лица. “Эх ты, жлоб московский, жадный черт!” — сказал он в стекло» (IV, 370). И в «По небу полуночи» появляется подобный мотив с изображением самосознания немецкого лейтенанта Эриха Зуммера: «Он сел бриться к настольному зеркалу и увидел свое лицо: большой правильный нос, серые угрюмые глаза, светлые волосы с нехорошим рыжеватым оттенком» (IV, 544); он подумал с досадой: «А ведь я похож на арийца» (IV, 544).

Но надо добавить, что уклонение от зеркала не всегда мотивировано «зрелостью». В записных книжках Платонова описывается чувство отворачивания к зеркалу, сделанное в другом духе:

Это важнейшее!

«Когда я вижу в трамвае человека, похожего на меня, я выхожу вон».

«Я не смотрюсь никогда в зеркало, и у меня нет фотографий».

«Если я замечу, что человек говорит те же слова, что и я, или у него интонация в голосе похожа на мою, у меня начинается тошнота». (Платонов 2000б: 261)

Трудно сказать, является ли это описание плодом воображения писателя или определенной фиксации его собственного переживания. Как известно, тема двойника весьма важна для Платонова не только как творческий мотив, но и как личное переживание. Хорошо известно его письмо, написанное жене в феврале 1927 года, где рассказывается, как он увидел своего двойника, работающего за столом ночью (Платонов 2014: 219).

Процитированная выше недатированная заметка дает нам основание предположить, что уклонение от зеркала мотивировано не только зрелостью самосознания, но и страхом перед двойником. Иначе говоря, мотив самосознания как зеркального отражения не получает у Платонова развития по двум причинам. Некоторая амбивалентность в этом отношении, правда, была приглушена, но сохранилась в его творчестве в 1930-е и даже 1940-е годы. В самом деле, и в «Фро», и в «Божьем дереве» наблюдаются примеры, в которых намечается приглушенный мотив двойника:

В конторе женщины расписались: Ефросинья Евстафьева, Наталья Букова и три буквы, похожие на слово «Ева» с серпом и молотом на конце, вместо еще одной Ефросиньи, у которой был рецидив неграмотности. (IV, 410)

Чужой штык вдруг показался из-за голых ветвей, и оттуда засветилось бледное незнакомое лицо со странным взглядом, испугавшим Трофимова, потому что это лицо было немного похоже на лицо самого Трофимова и глядело на него с робостью страха. (V, 11)

Вспомним, что Трофимов отказывается от желания посмотреть на свое отражение, говоря себе: «Сейчас я на вид плохой, зачем мне смотреть на себя» (V, 15). Но зрелая целостность его самосознания, которую должны были бы выражать эти слова, ставится под сомнение, если мы примем во внимание его испуг от вида лица неприятеля, похожее на его собственное. Этот пример показывает, что приглушенные, незаметные мотивы в литературном произведении могут играть значительную роль в усложнении другого, более заметного мотива.

Что касается «Ули», то эпизод с Демьяном и Грушей, увидевшими в глубине Улиных глаз свою сущность, представляет собой редкий эксперимент Платонова, где он занимается вопросом самосознания как зеркального отражения. Ужас, испытанный ими, — это шок, возникший у них в результате снятия торможения, мешавшего им, как и другим героям Платонова, смотреть в зеркало.

Женщины у зеркала

Зеркало, в особенности зеркальце, является традиционным атрибутом женщины в искусстве. Как известно, оно имеет отношение и к Богородице как символ чистоты («Speculum sine macula»), и к Венере (Афродите) как символ красоты или тщеславия (Hall 1979: 210–211).

Платонов использует мотив зеркала как символ женственности в повести «Ювенильное море» и сказке «Иван Бесталанный и Елена Прекрасная»:

Тогда Босталоева поселилась в том учреждении, где она хотела достать стройматериалы: ей пошел навстречу местком, который отвел ей для ночлега свою комнату и дал зеркальце, как члену союза и женщине. (II, 395).

Иван велел. Она голову сунула, да и дернула платье на себя, да облокалась вся в него. Ощупала она, что в одном кармане зеркальце лежит, вынула его и погляделась.

— Ишь, — говорит, — какая красавица, а за бесталанным мужем живет! (VI, 319)

Однако надо сказать, что примеров такой явной и традиционной ассоциации женственности с зеркалом у Платонова немного, да и в приведенном выше фрагменте из «Ювенильного моря» ощущается определенная ирония.

В рассказе «Уля» данная ассоциация осуществляется в образе девочки с глазами, отражающими всю правду, как волшебное зеркало. Правда, это приглушенная, косвенная ассоциация, поскольку глаза Ули служат не для нее самой, а для других. Красота и зеркало не согласованы друг с другом в образе героини.

Ключ к скрытой связи мотивов красоты и зеркала можно найти в конце рассказа. Рассказчик дает ту характеристику ее красоты, которая отличается некоторой странностью, не имея никакой сюжетной связи с предыдущим повествованием:

В то время моя старая бабушка умерла и больше ничего не могла рассказать мне об Уле. Но спустя много времени я сам увидел однажды Улю. Она стала красивой девушкой, столь красивой, что была лучше, чем нужно людям: и поэтому люди любовались ею, но сердце их оставалось равнодушным к ней. (VI, 84)

Что же это за красота, «что была лучше, чем нужно людям»? И почему рассказчик считает нужным добавить это в самом конце рассказа? Кажется, это и есть пример приглушенного мотива, который, выпадая из сюжетной связи, играет роль в соединении других, более заметных мотивов. Представляется, что этот финал можно толковать как намек на ассоциацию Ули с (полу)божественным существом, в особенности с Афродитой, богиней красоты.

Наше толкование имеет определенное основание, если вспомнить, что мотив Афродиты — один из самых значительных, последовательных мотивов

в творчестве Платонова с 1920-х до 1940-х годов. Образ красивой, капризной и свободной женщины осуществлен в полной мере в «Счастливой Москве». В статье о романе Светлана Семенова отмечает, что в образе Москвы Честновой, наряду с другими прототипами, действуют две традиционные ипостаси Афродиты: «Афродита Пандемос, пошлая, всенародная» и «отблеск Афродиты Урании, Афродиты Небесной» (Семенова 1999: 109–110). Любовавшаяся своей красотой Афродита узнается в образе Честновой, хотя неизвестно, пользуется ли героиня зеркалом:

Даже будучи сама собой, Москва Честнова могла глядеть на себя, как на постороннюю, и любоваться своим туловищем во время его мытья. Она знала, конечно, что здесь нет ее заслуг, но здесь есть точная работа прошлых времен и природы (...). (IV, 19)

Характерно, что у Платонова только женщины могут глядеть на себя спокойно, «как на постороннюю». В статье о «Фро» А. Жолковский также указывает на мотив Афродиты, отмечая сцену, где героиня увидела свое отражение в окне, изредка заменяющем ей зеркало (как и в записи о мальчишке, целующем свое отражение в оконном стекле):

Она увидела свое отражение в окне парикмахерской: наружность пошлая, волосы взбиты и положены воланами (такую прическу носили когда-то в девятнадцатом веке), серые глубокие глаза глядят с напряженной, словно деланной нежностью (...). (IV, 403)

Но в целом Платонов воздерживается от использования зеркала даже в связи с мотивом богини. В рассказе «Афродита» ни разу не используется зеркало или зеркальное отражение как атрибут Натальи Владимировны. Назар Фомин назвал ее Афродитой в связи с мотивом пены; она как служащая в буфете переполнила пеной его кружку, наливая ему пиво, что послужило поводом к их знакомству. Кроме того, ее измена мужу также вызывает ассоциацию героини с богиней.

Но отсутствие зеркала, отражающего Афродиту, имеет существенное отношение к тематике зеркала, то есть исчезновению любимой женщины во время войны и долгим, тщетным поискам ее Назаром. У него остались различные следы ее существования, воспоминания о ней, но нет ее самой, которая должна была бы соединить их в одно целое:

Где бы она ни была сейчас, живая или мертвая, все равно здесь, в этом обезлюдившем городе, до сих пор еще таились следы ее ног в земле и в виде золы хранились вещи, которые она когда-то держала в руках, запечатлев в них тепло своих пальцев, — здесь повсюду существовали незаметные признаки ее жизни, которые целиком никогда не уничтожаются, как бы глубоко мир ни изменился. (...)

— До свидания, Афродита! Я тебя сейчас только чувствую в своем воспоминании, но я хочу видеть тебя всю, живой и целой!.. (V, 356)

В той мере, в которой зеркальное отражение играет значительную роль в формировании целостного образа человека, Афродита без зеркала служит символом красоты, отказывающейся от своей целостной, самодовлеющей формы. Москва Честнова после ампутации ноги — также другая Афродита без зеркала, когда она не знает, с помощью чего собрать части своего тела в одно целое, признаваясь: «Я не нога, не грудь, не живот, не глаза, — сама не знаю кто...» (IV, 80).

Таким образом, отдельные части красоты, не соединяющиеся в целое, являются особенностью Афродит у Платонова. Мотив зеркального отражения, которое должно создать целостный образ красоты, не играет важной роли в его понимании красоты. Вот почему и в образе Ули мотив зеркала не согласован с мотивом красоты; ее глаза отражают все в мире, кроме ее собственной красоты. Разъединение, а не соединение мотивов является принципом формирования образа Ули. Тут можно повторить, что ее образ обнаруживает парадоксы, продолжавшие оказывать влияние на мысль Платонова в скрытом виде.

По воспоминанию Августа Явича, когда один критик упрекнул Платонова в том, что «никакой он не реалист, а чистой воды формалист», писатель с тихим смешком отозвался:

Какое убогое понимание реализма. Поставь человека среди зеркал — сколько будет отражений? Уйма. И ни одно не совпадает с другим. Каждое будет открывать в бесконечном мимическом разнообразии характер, внутренний строй души, его тайное тайных, порой неведомое самому человеку. Какой же это формализм? (Явич 1994: 28)

Правда, не следует искать ключа к творчеству писателя в услышанном из чужих уст. Но все-таки этот эпизод не может не привлечь нашего внимания. Метафора многих отражений человека, поставленного среди зеркал, пожалуй, чужда пониманию реализма в рамках эстетики социалистического реализма. Дело в том, что Платонов говорит о множестве зеркал и отражений, а официальная эстетика использовала метафору зеркала в единственном числе, формулируя функцию литературы: см., например, такие фразы, как «Литература — зеркало общественной жизни» (Ушаков 1996: I, 1098) и «зеркало русской революции» (Мокиенко и Никитина 1998: 216).

В этом отношении интересно обратиться к экспозиции романа Александра Фадеева «Молодая гвардия». Там используется мотив отражения характерным для официальной эстетики образом. Как известно, одна из главных героинь романа — девушка Уля, у которой также большие, прекрасные глаза: «не глаза, а очи, с длинными ресницами, молочными белками, черными таинственными зрачками» (Фадеев 1985: 4). К тому же роман начинается с эпизода, когда Уля любит лилию и ее отражением в зеркале воды. Она говорит подругам: «Смотри, как она покоится на воде, чистая, строгая, равнодушная... А это ее отражение в воде, — даже трудно сказать, какая из них прекрасней» (Фадеев

1985: 3). Сама Уля характеризуется как девушка «с такими прекрасными, раскрявшившимися от внезапно хлынувшего из них сильного света, повлажневшими черными глазами, что сама она походила на эту лилию, отразившуюся в темной воде» (Фадеев 1985: 3).

Мотив отражения, разработанный Фадеевым в изображении глаз Ули и лилии в зеркале воды, резко контрастирует с тем же мотивом, развернутым Платоновым в отношении его Ули. У первой нет таких парадоксов, какие мы увидели у второй. Прекрасные глаза девушки просто выражают ее внутренние свойства, а отражение лилии, которое чуть ли не прекрасней оригинала, является до некоторой степени символом литературы социалистического реализма.

Таким образом, перед нами — две Ули, посредством которых тематизируется мотив отражения и зеркала, хотя и с противоположных позиций. Нам лучше отказаться от соблазна сделать предположения об этом совпадении, так как неизвестно, когда точно был написан платоновский рассказ⁶.

Как мы попытались показать, мотив отражения и зеркала играет периферийную, но значительную роль в творческом мире Платонова. Особенно важными оказались следующие ряды мотивов: парадокс отражения света, амбивалентное отталкивание самосознания от зеркального отражения и отрешенность красоты от целостного образа. Дело в том, что в этих рядах данный мотив функционирует как «приглушенный» знак, то есть знак, употребляющийся в завуалированном, незаметном виде. Как мы увидели, этот мотив чаще всего представляет собой парадокс, остающийся неразвернутым и неразрешенным ни в сюжетном, ни в идейном плане. В «Уле» же писатель тематизирует его, открыто занимаясь теми элементами, которые потенциально присутствуют в его творчестве. Такова особенность этого рассказа.

«Приглушенные» знаки притягивают внимание читателей менее, чем «явные», и их сложнее анализировать. Но анализ таких знаков также полезен для того, чтобы разобраться в творческом мире писателя; может быть, таким образом раскрывается его скрытая глубина.

⁶ Н. Корниенко в комментариях пишет: «Датируется условно 1939 г.» (VI, 396).

ВЗГЛЯД И ГОЛОС: ЕЩЕ РАЗ ОБ «УЛЕ» И «ГОЛОСЕ ОТЦА»*

В предыдущей главе мы занимались рассказом «Уля», выделяя мотив отражения и зеркала. Нам казалось, что зеркало и зеркальное отражение не являются типичными мотивами для творческого мира Платонова, и данный рассказ, в котором мотив зеркала в образе магических глаз девочки Ули является доминантным, представляет собой некоторое исключение. Однако дело состоит в том, что на самом деле ему не был чужд данный мотив. Скорее следует сказать, что писатель *избегал* придавать мотиву зеркала центральное место в своих произведениях, показывая тем самым определенное амбивалентное отношение к нему.

В настоящей главе мы еще раз обратимся к этому положению, ставя следующие вопросы: Что такое уклонение от зеркала? Характерно ли оно для Платонова как писателя? Если это действительно так, то какую функцию оно имеет в его творческом мире? При этом мы будем пользоваться теорией психоанализа, в особенности Жака Лакана, прежде всего его известным понятием «стадия зеркала»¹. Кроме рассказа «Уля», мы коснемся других произведений Платонова, включая записные книжки. Центральное внимание при этом будет уделено пьесе «Голос отца».

Уклонение от зеркала — характерно ли оно для Платонова?

Как известно, зеркало является одним из универсальных мотивов в мировой литературе и искусстве (Baltrušaitis 1978). Наиболее характерными в этом отношении являются, с одной стороны, художественные течения от романтизма до экспрессионизма, использующие зеркало главным образом как символ пути к иному миру, а с другой — течения от классицизма до реализма (включая

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2011.

¹ В этом отношении наша работа является еще одной попыткой психоаналитического подхода к творчеству Платонова, имеющего некоторое значение в платоноведении (Naiman 1988).

социалистический реализм), использующие его как модель искусства, задачей которого должно быть точное воспроизведение действительности. Кроме того, нельзя упускать из виду развитие и усложнение использования зеркала в кино как «искусстве света» в XX века.

Поскольку Платонов жил и писал в историко-литературном контексте первой половины XX века, когда все эти разновидности мотива зеркала активно использовались не только в русской, но и в мировой литературе, то невозможно, чтобы он был абсолютно равнодушен к данному мотиву. Однако, на наш взгляд, Платонова нельзя считать одним из писателей, имеющих пристрастие к мотиву зеркала и отражения, какими были, например, В. Набоков, Ю. Олеша и М. Пруст. В этом отношении Платонов был ближе к Д. Хармсу и Ф. Кафке, в произведениях которых намечается амбивалентное отношение к данному мотиву.

Редкость использования Платоновым мотива зеркала заметна как в отношении количества, так и качества. Количественно это легко проверить, пользуясь конкордансом или электронными текстами платоновских произведений. Что касается качественного аспекта, то, разумеется, дело гораздо сложнее. Как известно, Е. Яблоковым сформулировано положение о «зеркально» симметричной модели пространства в платоновском творчестве. По мнению исследователя, для Платонова типична модель «зеркально взаимоотраженных пространств», например, небо / озеро («Чевенгур»), небо / котлован («Котлован»), небо / материнская вода земли («Ювенильное море») и др. (Яблоков 2005: 150, 158; см. также: Яблоков 2001: 15, Яблоков 2014: 210).

Придавая серьезное значение интерпретации исследователя, мы все же склонны думать, что Платонов не обращался к зеркалу как к мотиву или схеме своих произведений так открыто и ярко. Рассказ «Уля», в котором доминантой является зеркальный мотив, на самом деле находится не в центре, а на периферии творчества Платонова. Явную тематику зеркала в этом рассказе нельзя считать для него типичной.

Однако повторим, что у Платонова не безучастное, а амбивалентное отношение к данному мотиву. Чтобы объяснить редкое и периферическое появление данного мотива в платоновских произведениях, будет полезно обратиться к фрейдистскому понятию вытеснения. Если говорить о рабочей гипотезе вытеснения зеркальных образов у Платонова, нужно также рассмотреть те понятия, которые связаны с зеркалом в теории психоанализа. В этом отношении самой влиятельной оказалась теория Ж. Лакана о стадии зеркала. Как в шутку писал сам Лакан: «Вот — говорит себе человек в душе — это напоминает об известной истории Лакана, то есть о стадии зеркала. Что же именно он точно говорит?» (Lacan 1966: 186, Lacan 2002: 151).

Перечислим, о каких понятиях, кроме зеркала, будет идти речь, когда мы обратимся к точкам совпадения творчества Платонова и теории Лакана: расчлененное тело, страх перед двойником, слуховая галлюцинация и, наконец, Имя Отца.

Почему Уля «слепая»?²

«Уля» — это рассказ о ребенке, у которого магические глаза, отражающие глубину сердца тех, кто в них вглядывается: «Демьян увидел в далекой глубине Улиных глаз самого себя, и не такого самого себя, каким он всем казался, а такого, каким он был по правде: с алчной пастью и с лютым взором; скрытая душа Демьяна была явно написана на его лице» (VI: 77). Ошеломленный правдой о себе, он ушел из родного места неизвестно куда. Хотя глаза Ули представляют собой своего рода магическое зеркало, они причиняют девочке несчастье: сама она правды не видит — «в добром видит злое, а в злом доброе» (VI: 80). По словам одной старухи, «в самой-то ней вся правда светится, а сама она света не понимает, и ей все обратно кажется. (...) Пускай бы она уж слепая была» (VI: 81). И она действительно слепая в известном смысле³.

Ассоциация слепоты с магическим зеркалом часто встречается в европейской и американской литературе. Например, в романе американского писателя Натаниэля Готорна «Алая буква» (1850) героиня Эстер видит не саму себя, а другое лицо в глазах своей дочери Перл, «ребенка преступления». Хотя Перл не слепая в прямом смысле слова, она такая бесноватая, что даже мать не может общаться с ней по-человечески:

Однажды, когда Эстер смотрела на свое отражение в глазах ребенка, как матери это охотно делают, в глазах Перл появилось это капризное выражение. И вдруг (...) Эстер показалось, что она видит не собственный миниатюрный портрет, но другое лицо в маленьком черном зеркале глаз Перл. Это лицо злодейское, полное злобной усмешки, подходящее, однако, на черты лица, которые она и раньше знала и видела, хотя редко с усмешкой и никогда со злобой в них. (Hawthorne 1983: 86–87).

Общая схема разбираемого нами мотива такова: правда отражается в глазах, как в зеркале, с утратой видения того, кому эти глаза принадлежат. Стоит отметить, что мотив ослепления как путь к правде встречается и в контексте христианства. Например, в иконописи черный цвет, как правило, является цветом тьмы, бездны ада, но в то же время «темный или черный символизизи-

² То, что у Платонова «слепота» является одним из основных мотивов, хорошо известно и часто обсуждается. Л. Карасев дал по этому поводу классическую формулировку: «Везде у Платонова мотив слепоты» (Карасев 1994: 110). О. Алейников анализирует данный мотив в платоновских военных рассказах (Алейников 2003). М. Дмитриовская соединяет его с образом Змея, играющим архетипическую роль в творчестве Платонова (Дмитриовская 2003: 130–132). Т. Сейфрид разбирает тему «слепоты Платонова» в контексте сталинизма и писательской эволюции (Seifrid 2011).

³ У Платонова мотив слепоты часто соединен с мотивом отражения (света или правды). В рассказе «В прекрасном и яростном мире» герой Мальцев потерял зрение, его глаза «засияли, отражая свет тусклой лампы над тахометром» (IV: 566). В повести «Джан»: «Чагатаев взял за руку Айдым, она глядела на него черными, ослепительно блестящими, как бы невидящими глазами, пугаясь и не понимая» (IV: 143).

рует и Божественный мрак — Божественный Свет, ярчайший, ослепляющий» (Языкова и Головков 2002: 16). В этом контексте слепоту Ули можно интерпретировать как ослепление Божественным Светом правды. Иначе говоря, ее глаза играют роль магического зеркала именно потому, что они лишены видения. Существенно, что тут подразумевается расхождение взгляда и видения.

Именно это расхождение подчеркивает и Лакан в своей лекции о «Четырех основных понятиях психоанализа», цитируя стихи Л. Арагона «Помешан на Эльзе (Le Fou d'Elsa)» (1963):

Vainement ton image arrive à ma rencontre
Et ne m'entre où je suis qui seulement la montre
Toi te tournant vers moi tu ne saurais trouver
Au mur de mon regard que ton ombre rêvée

Je suis ce malheureux comparable aux miroirs
Qui peuvent réfléchir mais ne peuvent pas voir
Comme eux mon oeil est vide et comme eux habité
De l'absence de toi qui fait sa cécité⁴

Тщетно твой образ приходит встречать меня
И не входит в меня, где я только показываю это,
Обращаясь ко мне, ты могла бы найти на стене моего взгляда
Только твою воображаемую тень

Я несчастный, сравнимый с зеркалами,
Которые могут отражать, но не могут видеть
Мой глаз пуст, как они, и как они населен
Твоим отсутствием, делающим его слепым

Лакан придает принципиальное значение различению взгляда и видения, указывая на самостоятельную функцию первого в отличие от второго: например, сглаз в человеческом мире и узорные глаза на крыльях некоторых бабочек в природе. Как известно, они не «видят», но оказывают пугающее воздействие на другие существа, главным образом на врагов. По мнению Лакана, данное влияние взгляда имеет первичное значение для человека, поскольку оно делает его «существом, на которое смотрят» (Lacan 1981: 75). Что касается зеркала, то оно также не видит, но делает человека существом, на которое смотрят.

Известный термин Лакана «стадия зеркала» указывает на стадию в развитии ребенка (6–30 месяцев), начинающего с особенной радостью воспринимать отражение в зеркале как свой собственный образ. Ему приходится «в первый раз отождествлять себя со зрительным гештальтом (Gestalt) собственного тела» (Lacan 1966: 113, Lacan 2002: 92). Данный гештальт, по замечанию Лакана, служит как «идеальное целое, спасительное имаго (imago)» для ребенка, нуждаю-

⁴ Цит. по: Lacan 1981: 17. Кстати, Эльза — Эльза Триоле, жена и источник вдохновения Арагона, является также и героиней «Зоо» Виктора Шкловского.

щегося в координации своих моторных функций (Lacan 1966: 113, Lacan 2002: 92). Человек получает свое «воображаемое единство» через зеркальный образ, то есть через статус «существа, на которое смотрят». Ребенок перед зеркалом видит не просто самого себя, но самого себя, воображаемого увиденным⁵.

Что касается слепоты Ули, можно было бы интерпретировать ее как символику зеркала — взгляда, не видящего, но делающего человека увиденным существом, в результате чего он получает «воображаемое» единство собственного тела. Но если «Уля», как уже было сказано, находится на периферии (или, может быть, в подсознании) творчества Платонова, то нельзя считать такое «воображаемое» единство, осуществляемое с помощью стадии зеркала, центральным мотивом писателя.

В самом деле, у Платонова намного чаще и глубже, чем мотив «воображаемого», или зеркального единства тела, разрабатывается мотив «расчлененного» тела, одна из важнейших тем теории Лакана.

Почему платоновские тела расчленены?

Расчлененное тело (*corps morcelé*), другой термин, которому Лакан придает важное значение в своей теории, считается характерным образом, который возникает тогда, когда лишается самоочевидности воображаемое единство собственного тела, характерное для стадии зеркала. В этом смысле расчлененное тело можно считать пережитком дозеркальной стадии. В жизни взрослых оно появляется в сновидениях и в искусстве, как у Иеронима Босха (Lacan 1966: 97, Lacan 2002: 78). Кроме того, отметим, что расчлененное тело стало широко используемым представлением именно в XX веке, отличающимся такими новыми явлениями, как тотальные войны, развитие хирургии и изобретение кино.

Что касается Платонова, данный образ играет особенно заметную роль в «Счастливой Москве», где героиня подвергается ампутации ноги, а также в военных рассказах, в которых изображается много примеров насилия и увечий, наносимых человеческим телам.

Один из самых «платоновских» образов расчлененного тела можно найти в военном рассказе «Одухотворенные люди»:

Он [Поликарпов] увидел свою левую руку, отсеченную осколком мины почти по плечо; эта свободная рука лежала теперь отдельно возле его тела. Из предплечья шла темная кровь, сочась сквозь обрывок рукава кителя. Из среза отсеченной руки тоже еще шла кровь помаленьку. Надо было спешить, потому что жизни оставалось немного.

Комиссар Поликарпов взял свою левую руку за кисть и встал на ноги, в гул и свист огня. Он поднял над головой, как знамя и как меч, свою отбитую руку,

⁵ Можно указать на некоторое совпадение мысли Лакана с замечанием Бахтина о «человеке у зеркала»: «Не я смотрю *изнутри* своими глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим» (Бахтин 1996–2012: V, 71; курсив в оригинале).

сочающуюся последней кровью жизни, и воскликнул в яростной и удовлетворенной радости своего сердца, погибающего за родивший его народ:

— Вперед! За Родину, за вас! (V: 79)

Известно, что этот эпизод был «фактом из фронтовой действительности», о котором Платонов сообщал в письме своей семье (от 30 августа 1942 г.):

Я сказал как бы маленькую речь, где вспомнил такой факт из фронтовой действительности: один наш командир поднимал своих бойцов в атаку, был сильный огонь противника, у командира оторвало миной левую руку; тогда он взял свою оторванную руку в правую, поднял свою окровавленную руку над своей головой, как меч и как знамя, воскликнул: «Вперед!» — и бойцы яростно пошли за ним в атаку. И первый мой тост был за здоровье, за победу великого русского солдата. (Платонов 2014: 515)

Очевидно, что этот факт произвел сильное впечатление на писательское воображение Платонова⁶.

В записных книжках писателя также можно найти много записей, изображающих расчлененное тело, например: «Стратилат от удара почувствовал хрящ (кусок мяса) во рту и от голода проглотил его — это было его личное, собственное мясо» (запись 1931–1932 гг.; Платонов 2000б: 110); «Любовь: она на 4 этаже, он снизу. / Он: Плюнь, ну плюнь сюда! / Она плюет. / Он ловит плевок в ладонь и съедает его» (запись 1935–1936 гг.; Платонов 2000б: 175)⁷.

Мотивированный боем или голодом, образ расчлененного тела имеет непосредственное отношение к агрессивности и эросу. Что касается последнего, заслуживает особенного внимания мотив автоэротизма, выражающийся в при-

⁶ Отметим, что в рассказе «Среди животных и растений», напечатанном в 1936 году, описывается, как железнодорожник Иван Федоров, потерпев крушение, почувствовал опасение за свою руку: «Иван Алексеевич не знал, есть у него правая рука или нет. Видит, что есть, лежит рядом с ним, но неизвестно — при нем ли она заодно или лежит отдельно. Он взял ее на испытание и пошевелил пальцами. Пальцы жили, значит, рука будет, а смерть давно прошла мимо» (IV, 400).

⁷ Примечательно, что данный мотив используется и в платоновских сказках. В сказке «Иван-чудо» (1950) встречаются связанные с ним гротескные образы:

И видит Иван: малые дети ходят по деревенской улице, а сам-то он тоже был малым ребенком, хоть и большой ростом и силой.

Пришел он на улицу, стал посреди малых детей и начал забавляться. Поднял он одного ребенка, повернул рукой голову его к себе, хотел его приглубить, либо так что по-детски сказать ему, глядит — а у того голова упала на землю. «Что такое? — думает Иван. — Голова, что ль, у него неприсосшая была. Ишь ты, и отлетела!»

Взял он за руки другого мальчика, вроде бы сверстника себе, у того рука отвалилась. Жалко стало Ивану малых детей. Поднял он голову с земли, приставил ее безголовому, вжал в шею, голова и присосла, как была прежде. А безрукому вправил руку, откуда она росла, и рука прижилась. (VI, 263)

косновении к различным частям собственного тела. По утверждению Фрейда, автоэротизм составляет первичную стадию развития либидо человека, после которой он переходит к более зрелой стадии, направленной на другую личность (Freud 1958: 60–62). В этом отношении стадия автоэротизма до некоторой степени совпадает со стадией зеркала, поскольку обе они выражают неуверенность «я», нуждающегося в своей целостности и, следовательно, в различении «я» и другого.

Таким образом, у Платонова тесно связаны амбивалентное отношение к мотиву зеркала и пристрастие к мотиву расчлененного тела. Если у него есть следующая запись: «Мальчик целует свое отображение в стекле» (запись 1934 г.; Платонов 2000б: 148), то она означает, что Платонов считает проявление любви к себе с помощью зеркального отражения наивным или обманчивым. Представляется, что для него более зрелым и правдивым отношением к себе являлось отречение от цельного зеркального образа и возвращение к еще не оформленному, расчлененному телу, которое должно было открыть «я» до стадии зеркала.

Почему Платонов боится двойника?

Автопортрет Платонова, нарисованный на одном из рукописных листов пьесы «Голос отца» и, по замечанию А. Харитоновой, «единственно известный» (Харитонов 1995б: 391), нарисован в профиль (см.: Харитонов 1995б: 397). Левый глаз у него так твердо смотрит вперед, что не возникает впечатления, что писатель рисует себя в отраженном образе. Он рисует себя буквально со стороны, как своего двойника, делающего вид, что тот не замечает своего «оригинала», наблюдающего за ним.

Что касается мотива двойника у Платонова⁸, то сразу вспоминается его известное письмо к жене от 15 февраля 1927 года, где рассказывается, как он видел своего двойника ночью, что было «не ужас (...), а нечто более серьезное»: «Лежа в постели, я видел, как за столом сидел тоже я и, полуулыбаясь, быстро писал. Причем то я, которое писало, ни разу не подняло головы и я не увидел у него своих слез»⁹ (Платонов 2014: 219).

Как известно, есть у него также запись, имеющая отношение к данному мотиву:

⁸ Как известно, двойничество является одной из самых важных тем для платоноведения. Например, М. Дмитриевская указывает на отношение двойничества между Прушевским и Вошевым в «Котловане» (Дмитриевская 1995: 48). Е. Яблоков обсуждает данную тему в творчестве Платонова, в частности, в «Чевенгуре» и неоконченной повести «Однажды любившие» (Яблоков 2001: 42–43). Е. Колесникова отмечает значение двойничества для Платонова в сопоставлении с Гоголем (Колесникова 2013: 84). Х. Пюнттер также обращает внимание на «парные образы» в сопоставлении этих двух писателей (Пюнттер 2012: 113–114).

⁹ Как заметил Алексей Варламов (Варламов 2013: 92), в некоторых прежних публикациях вместо «слез» ошибочно было «глаз» (например: Платонов 1990: 670).

В зап<исную> книжку

Это важнейшее!

«Когда я вижу в трамвае человека, похожего на меня, я выхожу вон».

«Я не смотрюсь в зеркало, и у меня нет фотографий».

«Если я замечу, что человек говорит те же слова, что и я, или у него интонация в голосе похожа на мою, у меня начинается тошнота» (Платонов 2000б: 261; год записи неизвестен)

Эту запись следовало бы рассматривать не как личное наблюдение, относящееся к самому писателю, а скорее, как материал для произведений, так как отдельные предложения заключены в кавычки как слова персонажей. Во всяком случае, эта запись показывает несомненное значение мотива двойника и страха перед ним у Платонова.

Парадоксально, но закономерно сочетается у него периферийность зеркального мотива с центральным положением мотива двойника или, точнее говоря, страха перед ним. Например, в рассказе «Божье дерево» советский солдат Степан Трофимов неожиданно встречается с немецким солдатом в лесу:

Чужой штык вдруг показался из-за голых ветвей, и оттуда засветилось бледное незнакомое лицо со странным взглядом, испугавшим Трофимова, потому что это лицо было немного похоже на лицо самого Трофимова и глядело на него с робостью страха.

Трофимов с ходу вонзил свой штык вперед, в туловище неприятеля, долгим, затаженным ударом, чтобы враг не очнулся более, и приостановился на месте, давая время своему оружию совершить смерть. (V, 11)

По поводу этого фрагмента И. Спиридонова отмечает: «Собственно, Степан и до этого знал (предчувствовал), что тайна врага заключается в том, что его человеческое лицо — личина, его интенция — “чужой штык”, нацеленный в сердце матери, в сердце России. Но герою Платонова важно еще раз проверить себя, спросить свою совесть» (Спиридонова 2005а: 90). Между тем, на наш взгляд, можно сказать, что данный фрагмент основан на мотиве страха перед двойником.

Почему речь идет о голосе?

Если обратиться к пьесе «Голос отца», то можно еще раз обнаружить параллели между творчеством Платонова и теорией Лакана. Это вопрос голоса, или слуховой галлюцинации. У Лакана есть известное понятие «объект *a*» (*objet a*), важными примерами которого являются грудной сосок, кал, взгляд и голос. Этот странный перечень соответствует четырем основным влечениям (или порывам) (*pulsion, drive*): оральным, анальным, зрительным и призывным. Последние составляют, по формулировке Лакана, «тот *монтаж*, с помощью которого пол принимает участие в психической жизни с тем, чтобы соответствовать пористой структуре, чем и является структура подсознания» (Lacan 1981: 176; курсив в оригинале). Общая черта этих иллюзорных объектов состоит в том,

что «они не имеют зеркального образа, иначе говоря, другости (*altérité*)» (Lacan 1966: 818, Lacan 2002: 693)¹⁰. Другими словами, это остатки «дозеркальной» стадии человека. Они остаются невидимыми для «нормальных» взрослых, однако проявляются как повторяющееся, субстанционализированное имаго у шизофреников.

Примечательно, что в начале «Голоса отца» дана длинная ремарка о «диалоге» героя с его умершим отцом и о том, как исполнять его на сцене. Эта ремарка показывает важность вопроса о голосе для замысла драмы:

В дальнейшем идет диалог между сыном, Яковом, и отцом его, говорящим через сердце Якова, — голосом, однако, того же сына; т. е. Яков говорит, спрашивает и отвечает сам себе; но в голосе сына и отца есть все же разница, хотя эти два голоса и принадлежат одному реальному человеку — Якову, и «голос отца» по существу голос того же Якова. Играть на сцене «голос отца» другому актеру не следует, потому что это будет грубой художественно ошибкой, которая придаст сцене мистический оттенок, тогда как эта сцена должна быть совершенно реалистической. Впрочем, может быть, «голос отца» как раз следует играть другому актеру. (VII, 205)

А. Харитонов подтверждает, что последнее предложение ремарки («Впрочем...»), выражающее нерешительность автора, было от руки написано на машинописи окончательной редакции (Харитонов 1995б: 419). Возможно, для Платонова было сложно решить, как определить голос отца по отношению к Якову.

К основным исследованиям «Голоса отца» относятся работы Э. Наймана и А. Харитонова, в которых представлены контрастные мнения как в отношении года написания пьесы, так и в отношении ее политической и философской идеи¹¹.

По мнению Э. Наймана, «Голос отца» показателен тем, что около 1939 года Платонов окончательно отрекся от философии Н. Федорова ради сталинской идеологии: «Диалог Якова с голосом его покойного отца изобилует уверениями в вечной сыновней верности и невозможности предательства, но тем не менее

¹⁰ Кстати, здесь также примечательно совпадение Лакана с Бахтиным по отношению к зеркалу и «другости». Оба видят соотношение между ними, но Лакан представляет его как необходимый этап формирования «я», между тем как Бахтин относится к нему негативно, считая его наивным и обманчивым. По этому поводу можно было бы провести некую параллель и между Платоновым и Бахтиным.

¹¹ Добавим, что пьеса привлекала внимание и других исследователей. М. Геллер утверждает, что ее «можно рассматривать как эпилог “Чевенгура”» (Геллер 1999: 252). Е. Яблоков выделяет «шекспировский» подтекст пьесы: в частности, ассоциацию со сценой беседы Гамлета с Призраком (Яблоков 2001: 69). Н. Хрящева и К. Когут анализируют мотивную структуру пьесы, доминантой которой служит мотив «памяти / забывчивости» (Хрящева и Когут 2001). В. Звизняцкий сопоставляет платоновскую пьесу с чеховскими и набоковскими (Звизняцкий 2011). Дж. Ларокка обсуждает трансформацию федоровской философии в пьесах Платонова (Ларокка 2011).

пьеса служит знаком того, что воскресение умерших родителей уже не нужно (...). «Голос отца» изменяет философскому наставнику юности Платонова» (Найман 1994: 136).

Между тем, А. Харитонов, исправляя предположение Наймана о том, что пьеса была написана в 1939 году, относит «основной этап работы писателя над пьесой к концу 1937 — первой половине 1938 г., окончательную же обработку ее текста в связи с подготовкой к публикации — к 1939 г.» (Харитонов 1995б: 398)¹². Такая датировка позволяет исследователю сделать утверждение о том, что Платонов ведет скрытую полемику против принципа «сын за отца не отвечает», предложенного Сталиным в 1937 году, который на практике означал «для каждого из сыновей выбор: отречься от отца или повторить его путь во мрак ГУЛАГа» (Харитонов 1995б: 401).

Несмотря на разницу мнений, Найман и Харитонов полностью сходятся в следующем: оба считают безответное «молчание» отца трагическим эпизодом (и финалом первой редакции — об этом дальше), означающим «духовное одиночество героя и его ощущение собственной богооставленности» (Харитонов 1995б: 402, Харитонов 1995в: 96).

Однако можно высказать и противоположную точку зрения: «молчание» или прекращение голоса отца может означать освобождение Якова от зеркальной иллюзии своего «я», поскольку «голос отца» — это по существу голос того же Якова. Сознательно подражая голосу отца или страдая слуховой галлюцинацией, он все-таки создавал голос отца из собственного; он не встретился с «другим» в настоящем смысле этого слова. В этом отношении прощальное слово отца («Ты не изменишь мне никогда, и в этом будет моя вечная жизнь»: VII, 209), высказанное устами Якова, и умерщвляет, и оживляет отца, в чем и состоит освобождение сына с психоаналитической точки зрения. Но дело в том, что это освобождение нуждается в признании «власти». Это и выражает появление милиционера, добавленное в окончательной редакции. Вопрос о власти также можно (и, пожалуй, нужно) рассматривать в рамках психоанализа.

Почему появился милиционер?

«Молчание» отца Якова было финалом первой законченной редакции, однако к окончательной редакции была прибавлена новая завершающая сцена, в которой появился милиционер как судья конфликта между Яковым и служащим, пытающимся выкорчевать могилы, в том числе и могилу отца Якова, чтобы устроить там парк культуры и отдыха. Милиционер поддерживает Якова, защитившего покойников, и разоблачает служащего, оказавшегося только «бывшим» служащим, который занимается своим делом без директивы. Отказав Якову в просьбе отправить служащего «куда-нибудь на пустошь навсегда»

¹² В комментариях к пьесе Н. Корниенко допускает немного больший временной диапазон: «Датируется условно: не ранее 1938 года, возможно, окончательная редакция — 1940 год» (VII, 709).

или «в тюрьму», милиционер говорит ему успокоительные слова: «Сам изнашивается в своей суеде. Чадом изойдет и исчезнет. Ведь не каждый гражданин бывает человеком, товарищ. До свиданья!» (VII, 213), чем и кончается сама пьеса.

Разумеется, и Найман, и Харитонов обращают большое внимание на роль милиционера, явно напоминающего «отца народов». В самом деле, служащий говорит ему: «Я вижу по вашим способностям, что вы не простой милиционер, — нечего вводить меня в кажущееся заблуждение» (VII, 213). Это едва ли не явный намек на Сталина. Сравнивая первую редакцию, кончающуюся «молчанием» отца, и окончательную, кончающуюся назидательными словами милиционера, Харитонов приходит к заключению, что образ Якова изменен из-за того, что он принял идеологию власти и покровительство с ее стороны, а «вместе с ними и лживость ее заботы о памяти отцов в душах сыновей» (Харитонов 1995б: 403).

Как уже было сказано, в этом случае также можно привести психоаналитическую точку зрения: милиционер играет роль психоаналитика по отношению к Якову как пациенту. Между ними как бы происходит трансфер (*Übertragung, transfert*), с помощью которого Яков видит знак Отца в милиционере. Обратим внимание на «позитивное не-действие» (*non-agir positif*) милиционера «по направлению к орто-драматизации (*orthodramatisation*) субъективности пациента» (Lacan 1966: 226, Lacan 2002: 184), то есть Якова. По формулировке Лакана, эта роль, которую психоаналитик должен принимать по отношению к пациенту, оказывающему трансфер. Милиционер, отказываясь быть отцом Якова, оставляет ему место для «Имени Отца», которое должен занять не реальный отец, а «Отец вообще» (*Un-père, One-father*) (Lacan 1966: 577, Lacan 2002: 481).

Примечательно, что образ милиционера в процессе правки становится более хладнокровным. Как замечает Харитонов (Харитонов 1995б: 403), в первоначальном варианте идея задержать служащего принадлежала милиционеру, но потом Платоновым были зачеркнуты следующие слова, отражавшие непосредственную причастность милиционера к положению Якова: «А то я вас [служащего] арестую! Здесь есть человек — он любит своего отца. Кто любит отца, тот любит всех нас, тот любит родину. А вы оскорбили этого человека. (К Якову). Простите меня, что я медлю!» (Харитонов 1995б: 424). В результате сокращения этих слов милиционер стал менее причастным, но более всевидящим судьей, своего рода *deus ex machina*. Как это ни парадоксально, явление милиционера придает пьесе художественное совершенство и убедительность такого качества, каким отличается греческая трагедия.

Вместо заключения

Возможно, читателям настоящей главы показалось, что мы относимся к писателю, как к больному. Но это не так. Для Лакана безумие составляет необходимое условие человеческого ума. И если у Платонова намечается амбивалентное и в то же время сильное внимание к таким элементам, как зеркало, расчлененное тело, страх перед двойником или слуховые галлюцинации, то это

свидетельствует о его глубоком проникновении в психический и нравственный мир человека.

Как известно, психоанализ больше относится к гуманитарным, чем к естественным наукам, вопреки замыслу и убеждениям Фрейда. Сопоставляя теорию Фрейда и Лакана с творчеством Платонова, нам следует обратить внимание не на их влияние, а на синхронную общность их проблематики для гуманитарных знаний XX века. Прежде всего это логоцентричность, или вездесущность языка, проникающего повсюду, не только в ум и сознание, но и в подсознание, безумие и телесность человека.

Ни «Уля», ни «Голос отца» не занимают центральное место в творчестве Платонова. Не обладая динамичностью, которая характерна для лучших его произведений, они находятся как бы на периферии его творчества. Но именно их периферийность и дает нам возможность нащупать скрытое уязвимое место писателя, умевшего страдать и терпеть.

ПРОТИВОСТОЯНИЕ ЛИРИЗМА И АНТИЛИРИЗМА КАК МОМЕНТ ЭВОЛЮЦИИ ТВОРЧЕСТВА А. ПЛАТОНОВА («Однажды любившие» и др.)*

В настоящей главе мы намерены рассмотреть неоконченную повесть «Однажды любившие» в контексте эволюции творчества Платонова 1920-х годов, то есть в период, когда происходило его становление как зрелого писателя. Мы затронем в первую очередь сферу тропов и стилистических фигур. Особенно важным представляется изучение соотношений рядов метафоры — сравнения и метонимии — синекдохи в его творчестве. Первый ряд играет заметную роль в эволюции писателя, так как тесно связан с выражением лирического плана у Платонова.

С другой стороны, эволюцию писателя в 1920-е годы характеризует стремление художественно реализовать противостояние лирической и антилирической установок¹. Существенно, что эта задача не могла быть решена Платоновым только с помощью ряда метафоры — сравнения. Таким образом, эволюцию Платонова как зрелого писателя можно было бы определить как попытку преодолеть лиризм в плане содержания и отойти от доминирования метафор — сравнений в плане выражения, если ограничиться тропами.

Неоконченная повесть «Однажды любившие» служит ценным материалом для рассмотрения нашей гипотезы. Как известно, она была создана на основе переписки Платонова с женой Марией во время его командировки в Тамбов в 1926–1927 годы. Весьма близкое, но неполное соответствие между письмами и повестью — жизнью и искусством — позволяет увидеть, как важно и как трудно было Платонову осуществить свою задачу: найти новые слова, полные лиризма, соответствующие «любви очень высокого стиля и счастью бешеного напряжения» (Платонов 2009: 473), в то же время точно зная, что они невозможны на этом свете.

Еще раз о платоновских тропах

Среди платоноведческих исследований существует немало работ, посвященных тропам и фигурам в творчестве писателя (Бочаров 1994, Левин 1998,

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2015б.

¹ О значении терминов «лиризм» и «антилиризм» — см. ниже.

Карасев 2002, Михеев 2003 и др.). Мы также обращались к этой теме, анализируя силлепсис в «Котловане», тесно связанный с использованием метонимии и синекдохи (см. главу I настоящей книги). Кроме того, обращали внимание на повтор сравнений в «Чевентуре», отличающийся эффектом узнавания и суггестивностью (см. главу III настоящей книги). Наша общая гипотеза заключается в том, что соотношение рядов метафоры — сравнения и метонимии — синекдохи у Платонова характеризуется тенденцией к ясности и шаблонности для первого ряда, но к усложненности и новизне — для второго. Правда, это утверждение справедливо только в отношении основной тенденции или, в формалистской терминологии, «доминанты». Мы пытались обосновать свой тезис путем сопоставления подлинников и переводов некоторых произведений Платонова, показывая, что его метонимии и синекдохи обычно доставляют переводчикам больше затруднений, чем метафоры и сравнения (см. главы I и XI настоящей книги). Мы пришли к выводу, что одной из стилистических задач для переводчиков Платонова является сохранение или воспроизведение характерной для него контрастности между шаблонностью и новизной при использовании тропов.

В настоящей главе мы хотим проверить нашу гипотезу в аспекте противостояния лиризма и антилиризма — художественное выражение данной оппозиции представляется главной задачей для писательской эволюции Платонова второй половины 1920-х гг. Под лиризмом мы имеем в виду стремление к таким свойствам дискурса, выражающим мысли, чувства и переживания автора, которые провоцируют у читателя иллюзию сопереживания и тяготят к стиховой форме (ЛЭТП 2001: 450–451, РЕРР 1993: 714–715). Существенен момент представления образов в непосредственной связи с автором, что, как правило, ведет к моноцентричности повествования и монологизации. Исходя из этого, антилиризм можно гипотетически определить как стремление к опровержению и преодолению моноцентризма и монологизма, склонность к актуализации многоязычия, пародийности, различных форм дистанцированности автора от читателя. Для Платонова в этот период характерны попытки реализовать напряженное противостояние лиризма и антилиризма в рамках одного произведения. Он не ставит целью отречение от собственного лиризма, но, сохраняя его, реализует также противоположную установку. К числу подобных попыток, как мы увидим дальше, относится повесть «Однажды любившие».

Тут представляется важным отметить, что в платоновских стихах, написанных в 1918–1927 годах и явившихся самым прямым выражением его раннего лиризма, доминантную роль в структуре тропов играют метафора и сравнение. Например: «Мы поднятый брошенный мчащийся меч!» (I, 405); «Ночь на дворе стоит сиротой» (I, 405); «И звезды капают слезами // На грудь открытую земли» (I, 410); «Но душа — обитель невозможного» (I, 410); «Но в любви я буду лютый ветер» (I, 414). Сравнения также играют заметную роль, например: «Невнятный ветер в шаг идет со мной, // Как родственник, и говорит слова густые» (I, 402); «Ветер теплый, как ладони мамы, // Ходит тихо по траве» (I, 406); «Осенью

душевное сомненье // Стелется, как деревенский дым» (I, 411). Особенно важное место занимают сравнения, стоящие в конечных строках стихотворений: «И тебя и меня она [песнь без певца] кличет, // Как без матери в поле слепца» (I, 462); «Там красавица печальная // Не дождется часа светлого, // Будто песнь никем не спетая» (I, 463); «Нам улыбнулись деревья и камни, // Каждого любят мать и сестра, // Стали мы всеми, все стали с нами, // Будто в степи у большого костра» (I, 463).

Процитированные отрывки позволяют утверждать, что в ранних стихах Платонова существенную роль играют метафоры и сравнения, предназначенные для создания лирического эффекта; их задача — выразить мысли и переживания автора и вызвать сопереживание читателя. Ясность и шаблонность платоновских метафор, а также сравнений, используемых для их повторения, варьирования и ритмизации, служат подходящими средствами для реализации этой задачи.

Однако в ходе творческой эволюции Платонова для него стало важно художественно противопоставить свой лиризм тому, что его испытывает и опровергает. Такую задачу писатель выделил уже в рассказе «Невозможное» (1921), хотя пока лишь на идейном, а не на стилистическом уровне:

Я пошел домой. Все кончилось. Любовь в этом мире невозможна, но она одна необходима миру. И кто-нибудь должен погибнуть. (...)

Но нет — пусть любовь невозможна, но она неизбежна и необходима. И мы летим к тому, что всем нам единственно нужно, но что невозможно.

Танец на этой игле есть вечность.

Может, найдется какой чудесный безумец, который решит ту задачу, как сделать любовь возможной в этом мире, не уничтожая жизни. (I, 301)

Тема невозможности и необходимости любви, которая в начале 1920-х годов варьировалась у писателя в ряде произведений, в том числе в «Однажды любивших», требовала художественного выражения не «лирическими» средствами, а через напряженное противоречие между лиризмом и антилиризмом. Для этой цели были необходимы усложненность и многоаспектность плана выражения, которые отвечали бы усложнению плана содержания. Применительно к тропам это означало следующую тенденцию (характерную для Платонова более зрелого периода): развитие ряда метонимии — синекдохи, определенное отделение сравнения от метафоры, своеобразное соотношение рядов метафоры — сравнения и метонимии — синекдохи.

Разумеется, реализовать эту задачу было нелегко. Например, процитированный выше отрывок из «Невозможного», по-видимому, еще не достигает такого уровня усложненности и многоаспектности выражения, который можно найти в зрелых платоновских произведениях второй половины 1920-х годов — повестях «Епифанские шлюзы», «Сокровенный человек» и, в особенности, в романе «Чевенгур».

Попытка решить тему невозможности и необходимости любви в ключе противостояния лиризма и антилиризма сделана Платоновым в автобиографи-

ческой поэме «Иван да Марья» (1926). Мотив «бабы» в устах героини («Трудно, Ваня, бабою владеть») играет некоторую роль в снижении лирического тона поэмы. Но все же здесь не осуществлено противостояние лиризма и антилиризма на высшем уровне. Это можно объяснить тем, что в последних двух строфах метонимии («гробовая доска», «мужнина рука», «на земле / на селе») отличаются шаблонностью, а не новизной, типичной для платоновского стиля более зрелого этапа. В целом поэму характеризует лирический тон, недостаточно противопоставленный антилирическому:

Видишь, Ваня, бабы с мужиками
 Как живут до гробовой доски?
 Начали любовью — бьются кулаками:
 Не минует баба мужниной руки.
 Может быть, наверно очень скоро,
 Ласковее люди будут на земле, —
 Вот тогда навеки и без спора
 Мужиком и бабой станем на селе. (I, 415)

Подобную тенденцию можно увидеть и в повести «Однажды любившие». Здесь также поставлена тема невозможности и необходимости любви в виде противопоставления лиризма и антилиризма — любви и брака (быта). «Публикатор» повести, взявший на себя «монтаж» и комментирование писем героя и героини, формулирует эту тему следующим образом:

Любовь чрезвычайно похожа на обычную жизнь. Но какая разница[?!] Вероятно, любовь **вначале** только количественно отличается от жизни, зато потом это количество переходит в качество — и получается почти принципиальная разница между любовью и жизнью. (Платонов 2009: 17)²

Н. Корниенко справедливо отмечает связь этой темы и глубинного лиризма в письмах и эпистолярной прозе Платонова:

Писанье писем к любимой как действие выливалось в своеобразные поэмы в прозе высокого строя лирики. Письма к Марии питают творчество, превращаются в прихотливые эпистолярные сюжеты его прозы, в которых реальное обретает метафизическую перспективу. (...) Это — исповедальные письма, открыто автобиографического и лирического характера. Почти все они — о любви и невозможности любви-семьи в новом веке. Это главная тема его писем к жене и глубинная тема творчества. (Корниенко 2009: 380)

Но если предположить, что важной задачей писательской эволюции Платонова 1920-х годов было не только углубление лиризма, но и его преодоление,

² В связи с неоконченностью повести здесь и далее пользуемся публикацией повести Е. Роженцевой (Платонов 2009: 16–22). В цитатах из нее кавычки с курсивом означают вычеркнутые Платоновым в рукописи слова, а полужирный шрифт — вписанный сверху текст. Подчеркивания же сделаны нами. О текстологических вопросах данной повести см. также: Роженцева 2000.

следовало бы при анализе произведений явно автобиографического характера учитывать оба эти аспекта.

В этом отношении повесть «Однажды любившие» является ценнейшим материалом, поскольку существуют «оригинальные» письма писателя и его жены, а также повесть, созданная на их основе. Их сопоставление позволяет увидеть, как Платонов обращался к лиризму для реализации своих творческих целей. Заранее можно сказать, что платоновский эксперимент оказался «неудачным» именно потому, что писатель попытался произвести его только на основании собственных слов, проникнутых глубоким лиризмом.

«Однажды любившие»: письма и повесть / жизнь и искусство

Нам представляется, что при сопоставлении повести и писем, использованных для ее создания, обнаруживаются следующие три тенденции: (А) определенное усложнение и углубление фигур и тропов; (Б) неизменность строения текста; (В) исключение из повести темы творчества, присутствовавшей в письмах. Рассмотрим их подробнее, приводя примеры (в следующих примерах первая цитата взята из письма, вторая — из «Однажды любивших»):

(А) Характерно, что некоторые выражения в оригиналах писем заменены в повести на более образные.

(а-1) «Вижу, что не стыдно: у тебя в этих случаях мозг течет назад и тебя ничем ни убедить, (когда факты шли против его теории)» (Платонов 2009: 445) ⇒ «Вижу, что не стыдно. У тебя в этих случаях страсть в голове, а разумение в сосцах» (Платонов 2009: 18). Второе выражение отличается большей риторичностью, хотя также и шаблонностью.

(а-2) «Нашел за 15 р<ублей> с отоплением, необходимой мебелью и двумя самоварами. (...) Уверен, что долго не проживу — чудовищная зверская обстановка» (Платонов 2009: 447) ⇒ «Нашел за 15 р<ублей> с печкой. (...) Уверен, что долго не проживу — звериная гоголевская обстановка» (Платонов 2009: 20). Замену выражения словом «гоголевская» можно считать метонимической.

(а-3) «Город обывательский, типичная провинция, полная божьих старушек» (Платонов 2009: 449) ⇒ «Город обывательский, — типичная провинция, полная божьих старушек и постных звонов [в храм] из церквей» (Платонов 2009: 20). Последняя фраза осложнена добавленным метонимическим выражением, поскольку «постные звоны», как и «божьи старушки», служат выражением части вместо целого (т. е. провинциальной религиозности). Вычеркивание слов «в храм» показывает, что Платонов обращал особое внимание на осложнение данного тропа.

(а-4) «(...) человек страстно ищет себе прочного утешения и не находит его в материальной жизни» (Платонов 2009: 449) ⇒ «(...) человек страстно ищет себе прочного утешения, а организация материальной жизни идет здесь туго» (Платонов 2009: 21). Выражение акцентировано сложносочиненным предложением, подчеркивающим тему противостояния внутреннего счастья и материальной

жизни человека. Важно также, что выражение «организация материальной жизни» является уже зрелой платоновской метонимией, которая стремится к выражению отношений «части и целого» самого различного рода. Сила же этого выражения состоит в том, что не вполне понятно, о какой именно стороне материальной жизни идет речь.

(а-5) «Похоже, что я перехожу в детские условия своей жизни: Ямская слобода, бедность, захолустье, керосиновая лампа» (Платонов 2009: 451) ⇒ «Похоже, [что] что я перехожу в детские условия своей жизни: Ямская слобода, бедность, захолустье, [керосив] керосиновая лампа [,] и зимние ветры за жалким окном» (Платонов 2009: 22). Как показывает динамическая транскрипция, писатель активно стремился к усилению метонимического ряда, образующего ассоциацию с целостной картиной детства. То есть, добавив еще одну деталь из своего детства, автор-герой хочет представить его еще целостнее. Это и есть «тропа смежных отношений (the path of contiguous relationships)» (Jakobson 1990: 130), определенная ученым как основная функция метонимии — синекдохи. Отметим также слово «зимние», вписанное сверху, очевидно, для большей конкретности.

(а-6) «Тяжело мне» (Платонов 2009: 451) ⇒ «Тяжело мне как в живом романе» (Платонов 2009: 22). Сравнение просто по форме и по значению, хотя и остранено словом «живой». Такого типа сравнения, на наш взгляд, занимают важное место в платоновской системе тропов.

(а-7) Заслуживает внимания также то, что обращения к любимой в письмах иногда разрабатываются и переделываются в сторону большей эмоциональности и соответствующей ей риторичности: «Обнимаю и целую обоих. Живи спокойно. Я твой и Тоткин» (Платонов 2009: 447) ⇒ «Обнимаю и целую обоих. Живи спокойно. Я твой и Тоткин. / Будь здорова (жри больше!), слабость моя!» (Платонов 2009: 20); «До свидания. Обнимаю и целую обоих и жму твою руку» (Платонов 2009: 450) ⇒ «Досвидания <sic>, горячая и трудная моя» (Платонов 2009: 21).

(Б) Однако все это не внесло существенных изменений в строение текста повести. Несмотря на высказанное Платоновым намерение «проредактировать», «переделать» письма³ и введение «составителя» с комментариями, направленными на создание оценочной дистанции по отношению к герою, строение текста и конструктивный принцип стиля остались неизменными. Иначе говоря, замененные выражения в вышеуказанных примерах усиливают и развивают собственную тенденцию текста писем, а не трансформируют ее. Приведем некоторые примеры, свидетельствующие об изоморфности тропов в письмах и повести:

³ Письмо к М. А. Платоновой от 13 февраля 1927 г.: «Ты знаешь, мне пришло в голову: если собрать твои и мои письма, проредактировать их, переделать, — то можно составить интересный роман» (Платонов 2009: 478).

(6-1) «Слушай, Маша, ты обещала мне прислать фотографию — свою и Тотки! Ты не забудь, пожалуйста. Воспоминания будут моей религией, а фотография — иконой» (Платонов 2009: 449). В повести только первое слово «фотографию» заменено множественным числом («ты обещала мне прислать фотографии») (Платонов 2009: 21). В подчеркнутом нами предложении метафора и параллелизм отличаются шаблонностью по форме и напряженностью лиризма по значению. То, что это предложение принадлежало оригинальному тексту письма, а не появилось при его художественной обработке, свидетельствует о роли метафоры такого типа, который для Платонова связывает слово в жизни и слово в поэзии.

(6-2) «Я уехал, и как будто захлопнулась за мной тяжелая дверь. Я один в своей темной камере и небрежно влачу свое время. Как будто сон прошла совместная жизнь, или я сейчас уснул и мой кошмар — Тамбов» (Платонов 2009: 451). В повести заменено только название города — на «Ухожаев» (Платонов 2009: 22). Эти сравнения представляются характерными для Платонова в том смысле, что они шаблонны по форме и вызывают иллюзию узнавания и сопереживания со стороны адресата, то есть жены в жизни и читателей в литературе.

Следует отметить также, что слова «составителя» (может быть, вопреки намерению писателя) не столько маркируют дистанцию от героя, сколько подчеркивают «гомогенность» с ним. Это становится особенно ясно при анализе тропов.

(6-3) «Дальняя дорога — как влечение жизни <...> Ветер — как вестник беспокойной вселенной, [бьющий в лицо идущей навстречу/бъ] бьющий [навс] в открытое лицо неутомимого путника, ласкающий как дыхание любимого человека <...> Наконец, любовь — язва нашего сердца, делающая нас умными, сильными, странными [, больными<?>] и замечательными существами» (Платонов 2009: 16–17). Динамическая транскрипция показывает, что Платонов тщательно работал над сравнениями. Созданный ими сугубо лирический тон вписывается в стиль писем, не противореча, а скорее помогая углублению их лиризма.

Стоит обратить внимание и на письма Платонова к жене, не вошедшие в рукопись повести. Они позволяют убедиться в том, что строение текста, наполненного глубоким лиризмом, достигаемым с помощью сравнений и метафор, было изначально присуще оригинальным текстам писем, а не привнесено в процессе работы над повестью.

(6-4) «Живи, мой лунный свет и моя великая ночь» (к жене в Крым из Москвы между 9 и 11 июля 1927 г.; Платонов 2009: 488); «Ты как атмосфера для моего душевного дыхания — уехала, и мне нечем дышать» (14 июля 1927 г.; Платонов 2009: 490).

Подобные сравнения и метафоры можно найти и в письмах к жене, написанных значительно позднее 1927 г., что свидетельствует об органичности для Платонова ряда метафоры — сравнения этого типа.

(6-5) «Ехать мучительно, воздух в вагоне душный, на душе тоска по вас стоит, как свеча» (письмо во время поездки в Туркмению от 28 марта 1934 г.;

Платонов 2009: 504); «Ночью я видел пылающий в небе самолет врага. От скорости полета и ветра огонь распускался за ним, как космы у ведьмы» (письмо из Москвы от 27 июля 1942 г.; Платонов 2009: 537).

При этом надо отметить, что в поздний период творчества шаблонные, традиционные метафоры и сравнения ни количественно, ни качественно не играют доминирующей роли даже в письмах. Их становится значительно меньше, и они занимают второстепенное место по сравнению с новаторскими тропами — «платоновизмами». Например: «Поздравь Тошу с днем рождения и поцелуй его через землю» (письмо из Ялты от 12 сентября 1945 г.; Платонов 2009: 574). Очевидно, что нельзя считать это выражение метафорическим. Столь же трудно считать его просто метонимией. На наш взгляд, оно отличается такой силой и новизной, что возникает почти «антитропическое» смыслообразование — буквальное представление об умершем, лежащем в земле⁴.

Таким образом, в целом можно сказать, что, вопреки усложнению тропов и конструкции, строение текста «Однажды любивших» не подверглось существенным трансформациям в сопоставлении с письмами-оригиналами. В этом и состоит отличительная черта стиля повести.

(В) Как было отмечено выше, в повесть не вошел мотив писательства. Возможно, это послужило одной из причин того, что она не была закончена. В письмах к жене 1926–1927 годов Платонов все чаще затрагивает литературные дела в творческом и практическом аспектах — например, говорит о концепции своих произведений или отношениях с редакторами. То, что соответствующие мотивы не получили отражения в повести, можно интерпретировать по-разному. На наш взгляд, это означает, что мотив писательства не мог играть важной роли в тематической концепции произведения, определяемой как противостояние любви и брака (быта), лиризма и антилиризма. Иначе говоря, писательство для Платонова не было ни лирическим, ни антилирическим, оно оказалось на другом уровне.

(в-1) «Мне очень скучно. Единственное утешение для меня, это писать тебе письма и кончать «Эфирный тракт». <...> Но я знаю, что все, что есть хорошего и бесценного (литература, любовь и искренняя идея), все это вырастает на основании страдания и одиночества» (Платонов 2009: 449). В повести же слова, касающиеся литературы, отсутствуют: «Мне очень скучно. Единственное утешение это писать тебе письма и раздумывать над беспроводной передачей электрической энергии. <...> Но я знаю, что все, что есть хорошего и бесценного (любовь, искренняя идея), все это вырастает на основании страдания и одиночества» (Платонов 2009: 20).

(в-2) Письма Платонова конца января 1927 года, как известно, содержат много высказываний о концепциях тех произведений, которыми он тогда занимался, и в этом смысле служат ценным материалом для платоноведов.

⁴ Об этой фразе Платонова см. последнюю главу настоящей книги.

Например, о «Епифанских шлюзах»: «Петр казнит строителя шлюзов Перри в пыточной башне в странных условиях. Палач — гомосексуалист. Тебе это не понравится. Но так нужно» (Платонов 2009: 465); об «Эфирном тракте»: «Прежде всего — Кирпичников — это не я. И вот почему. Мои идеалы однообразны и постоянны. Я не буду литератором, если буду излагать только свои неизменные идеи» (Платонов 2009: 466; подчеркнуто в оригинале). Но эти письма не были включены в текст «Однажды любивших», что фактически и привело к прекращению работы над ним. Можно считать, что мотив писательства не согласовался с концепцией повести, сосредоточенной на теме любви в лирическом и антилирическом противостоянии.

Выводы

Приведенные наблюдения позволяют заключить, что повесть «Однажды любившие» в отношении тропов и фигур осталась в пределах стиля собственной речи Платонова на такую частную тему, как любовь и семья. Сама концепция повести затрудняла введение в нее различных общественных речевых стилей. Как было указано, язык «составителя» представляет собой «однонаправленную» стилизацию речи героя. В результате стиль повести характеризуется доминированием лирического тона, который реализуется главным образом за счет использования ряда метафоры — сравнения шаблонного типа. В «Однажды любивших» не сложилось динамическое равновесие типичных для более зрелого стиля Платонова рядов тропов: метафоры — сравнения шаблонного типа и метонимии — синекдохи новаторского.

Поднимая вопрос о незавершенности этого произведения, Н. Корниенко справедливо отмечает «моральную сторону», касающуюся сакральности тайн семейной жизни (Корниенко 2009: 393). Мы добавим к этому и свое объяснение, в основе которого — стилистический фактор. «Однажды любившие» не были завершены потому, что для создания «требуемого» художественного мира недостаточно было языка писем лирической интонации. Сколь бы сильными и глубокими ни были слова Платонова-адресанта, Платонову-писателю требовалось большее стилевое разнообразие.

Можно считать, что эксперимент с «Однажды любившими» относился к той фазе творческой эволюции Платонова, когда он пытался преодолеть лиризм, осуществляя в своих произведениях художественную задачу противостояния лиризма и антилиризма. Как свидетельствует незавершенность повести, тенденция эволюции писателя требовала введения разнообразных общественных речевых стилей строящегося и трансформирующегося советского общества; такое расширение действительно стало основой для развития в языке Платонова тропов и фигур нового типа.

«ЗАПАС ЛИРИЗМА»: К ЖАНРОВОЙ СООТНЕСЕННОСТИ СТИХОВ И ПРОЗЫ А. ПЛАТОНОВА*

Нельзя сказать, что вопрос о роли стихов в писательской эволюции Андрея Платонова раннего периода до сих пор не обсуждался. Еще в 1970-е годы исследователи подчеркивали «возможность проследить историю организации таланта выдающегося мастера», открывающуюся при исследовании платоновской поэзии (Пронин и Таганов 1970: 130). Правда, сами его стихи оценивались весьма скромно: «Платонов-поэт не создал шедевров в лирике» (Пронин и Таганов 1970: 130). Эту оценку, пожалуй, никогда не пробовали опровергать. В общем, на стихи Платонова обращают внимание постольку, поскольку они «представляют интерес для исследователя творчества будущего прозаика» (Геллер 1999: 12).

Что же наблюдается, по мнению исследователей, в его ранних стихах в связи со становлением своеобразного прозаика? Уже ранние исследования отмечали в них «подчеркнутое сопоставление поэтических формул, связанных с проявлением интимного мира человека, с понятиями, являющимися у пролеткультовцев знаками новых представлений о жизни» (Пронин и Таганов 1970: 136). Михаил Геллер обращает внимание на аспекты, демонстрирующие восприятие революции молодым Платоновым: взрыв чувства коллективизма, устремление в космос, воспевание машины, а также мотив странничества (Геллер 1999: 12–13). Между тем Наталья Грознова, анализируя композицию поэтического сборника «Голубая глубина», утверждала, что в нем лишь первая часть является «пролеткультовским маршем», а вторая и третья наполнены «христианским содержанием» (Харитонов и Колесова 1995: 292–293)¹.

В более поздних работах о платоновской поэзии Антон Храмых, анализируя такие ее музыкальные образы и мотивы, как музыка машин, неспетая

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2017б.

¹ Кроме того, Виктор Чалмаев и Мария Гах обсуждают философские контексты ранних стихотворений Платонова (Чалмаев 1989: 113–121, Гах 2000). Леонид Колосс анализирует лирический сюжет «Голубой глубины» (Колосс 2000). Виталий Ивлев занимается «семантикой заглавия» поэтического сборника (Ивлев 2003), а Ирина Шатова — звуковой инструментальной поэтической речи Платонова (Шатова 2008).

песня, колокольный звон, утверждает, что они служат основным тематически-композиционным компонентом, контрапунктически сочетающим пролеткультовские темы с лирическими (Храмых 2012, Храмых 2015). Важно, что в отношении музыкальности образов исследователь сравнивает «Голубую глубину» с «Поющими думами» — вторым, неосуществившимся поэтическим сборником, указывая на сдвиг тематически-композиционной концепции платоновской поэзии (Храмых 2015: 546–548).

Однако самыми важными работами, к которым нельзя не обратиться при обсуждении платоновской поэзии, являются монография Елены Антоновой о воронежском периоде Платонова (Антонова 2016), а также ее комментарии к платоновским стихам (Платонов 2004а: 595–639). Важно, что на основании текстологической работы исследовательницей было установлено, как соотносятся между собой стихотворения «Голубой глубины», двух машинописей «Поющих дум» и рукописи «Избранных стихов», хронологически находящейся между двумя сборниками (Антонова 2016: 91–96).

Не менее важным в работе Е. Антоновой является анализ содержания платоновских стихов. Обращая внимание на «тесную смысловую и эмоциональную связь стихов с прозой и публицистикой того же времени», она отмечает общность образов «сновидца» и «преодоления смерти, победы над Тайной» (Антонова 2016: 43–45). Справедливым представляется утверждение, что в поздних стихах Платонова, «несмотря на сохраняющуюся решимость идти до конца в великом преобразовании мира, чувствуется усталость поэта» (Антонова 2016: 91).

Таким образом, можно сказать, что с публикацией поздних стихов и проекта сборника «Поющих дум» исследование платоновских стихов перешло на новый этап. Возможным и необходимым стало обсуждение эволюционного аспекта поэзии Платонова и ее взаимоотношений с прозой. Нашей задачей является продолжение работы в этом направлении.

По нашему мнению, в платоновских стихах реализовался первоначальный слой образов и тропов, который продолжал жить и постоянно видоизменяться в последующих произведениях. Для писателя в 1920-е годы жанровая связь между стихами и прозой была настолько существенна, что одни и те же образы и тропы «переходили» границу между ними, находя различные способы выражения.

Особое внимание мы обратим на «поздние» стихи, написанные Платоновым в 1926–1927 годы, а также на замысел поэтического сборника «Поющие думы». Это поможет выяснить роль стихотворного ряда в эволюции платоновского творчества, поскольку в указанные годы, как известно, его проза подвергалась быстрому и значительному развитию, переходя на новый этап. Мы полагаем, что важную роль в этом процессе сыграли стихи того же периода, которые, сохраняя первоначальный слой платоновских образов и тропов, в переработанном виде послужили одним из компонентов зрелой прозы писателя.

Метафора как первоначальный платоновский троп

Когда речь идет о тропах Платонова, чаще всего обращают внимание на доминирование и своеобразное использование метонимии и синекдохи. Метафоры же и сравнения, как правило, считаются не столь важными и менее типичными для писателя.

В своей классической статье «Вещество существования» Сергей Бочаров видит специфику платоновских метафор в том, что в них «ослаблен сам принцип метафоры — перенесение признаков одного ряда явлений (вещественных, чувственно воспринимаемых) на явления другого порядка (невещественных)» (Бочаров 1994: 18). Характеристика стилистического принципа Платонова — «от частного к общему», данная Юрием Левиным, хорошо соответствует мысли о доминантности метонимии и синекдохи в творчестве писателя (Левин 1998: 404). Леонид Карасев поддерживает подобную позицию, формулируя ее радикально как «дефицит метафорического и символического в платоновском слове» (Карасев 2002: 33).

С другой стороны, интересно процитировать меткое замечание Михаила Гаспарова в отзыве о докторской диссертации Михаила Михеева: «(...) если самым метонимическим автором оказывается такой нестандартный прозаик и сомнительный реалист, как Платонов, то в обобщениях Якобсона можно усомниться» (Михеев 2015: 414). А сам М. Михеев, кроме теоретического обсуждения этого вопроса, приводит результаты статистического анализа, которые, по-видимому, не обязательно соответствуют гипотезе о доминантности метонимического ряда в платоновском творчестве. По его подсчетам на материале пяти произведений («Чевенгур», «Котлован», «Фро», «Афродита» и «Возвращение»), число сравнений и метафор составило 57, в то время как метонимия была отмечена только в одном случае (Михеев 2015: 564–565). Правда, критерии различения тропов у разных исследователей могут отличаться друг от друга, и некоторые платоновские фигуры действуют в соответствии с метонимическим принципом (например, силлепсис). Но все же результаты подсчетов М. Михеева заслуживают внимания.

При всей важности метонимии и синекдохи для Платонова, мы обращаем внимание на другой полюс тропов в его творчестве — метафоры и сравнения. «Чевенгур» особенно отличается таким своеобразным использованием сравнений, как их повтор и развертывание (ситуативное сравнение). Эти приемы создают характерные для данного романа эффекты узнавания по мотивам и параллельности по сюжету. Мы считаем, что в творчестве Платонова зрелого периода сравнение (а не метафора) играет такую же важную роль, как и метонимия.

Что же касается его стихов и раннего творчества в целом, здесь доминантную позицию занимают именно метафоры; особенно много метафор конструкции «А — Б» и метафор типа олицетворения. Например, в стихотворении «Оратор» (1919–1920):

Песнь, человеком не спетая,
Стонет, гремит в мастерских.
Радость машин неответная
Пишет написанный стих.

(Платонов 2004а: 370)

В стихотворении «Дети» (1920):

Дети — сладкое бессилие,
Сказка радостная смерти.
Мы ж невянущие лилии,
Мы смеющиеся дети.

(Платонов 2004а: 394)

В стихотворении «Ночь на дворе стоит сиротой...» (1925–1926):

Обыкновенные люди живут,
Звездные реки текут в тишине.
Ветер тоскует — горы ревут,
Травы бормочут в своем мировом,
Невозвратимом и тайном сне

(Платонов 2004а: 295).

Следует сказать, что метафоры в платоновских стихах, как правило, формульные или шаблонные, не отличающиеся новизной и странностью ни по форме, ни по значению. Слово «шаблонность» употреблено нами в безоценочном смысле. Шаблонные метафоры (как и другие тропы) бывают очень хорошими, между тем как новые могут быть неудачными. Шаблонность здесь означает лишь общепринятость или ясность по форме и значению. Например, процитированная метафора «Песнь, человеком не спетая» является вполне ясной по значению с учетом последующего стиха «Стонет, гремит в мастерских»: она обозначает звуки станков. Отметим, что эта метафора часто появлялась у Платонова, означая то гул машин, то шум ветра, то свет звезд; но каждый случай ее использования не представляет затруднений для толкования, так как контекст всегда ясен: «Ветер теплый, как ладони мамы, / Ходит тихо по траве, / (...) Песня песней, ты никем не спета, / Оттого не слышу я травы» (Платонов 2004а: 297); «Звезды вечером поют над океаном, / Матерь Бесконечность слушает одна» (Платонов 2004а: 298).

Можно заметить, что шаблонность платоновских метафор играет существенную роль в его поэтическом лиризме, что окажется характерной чертой и в его творчестве более зрелого периода, хотя, конечно, с изменением тональности и значимости в каждом конкретном произведении.

Небезынтересно вспомнить, что Семен Липкин в своих воспоминаниях пишет, как Платонов отозвался об одном метафорическом выражении Пастернака в поэме «Высокая болезнь». В ней сказано, что в годы военного коммунизма вокзал —:

(...) спорил дикой красотой
 С консерваторской пустотой
 Порой ремонтов и каникул.

По воспоминаниям мемуариста, Платонов в 1943 г. говорил: «Писатель, заботясь о читателе, сравнивает неизвестное либо с малоизвестным, либо с известным. Пастернак поступает наоборот: вокзал, хорошо знакомый миллионам людей, уподобляется консерватории в пору каникул. А многие ли видели консерваторию в эту пору?» (Липкин 1997: 523).

Правда, к высказываниям в воспоминаниях надо относиться осторожно. Но, на наш взгляд, здесь довольно точно зафиксировано платоновское понимание метафоры в том смысле, что можно увидеть стремление писателя к ясности и понятности в отношении метафорического выражения.

Важно отметить, что доминантность формульных метафор и сравнений характеризует не только стихи, но и прозу Платонова самого начала 1920-х годов. В рассказах, публицистике и даже письмах он часто пользуется метафорами этого типа. Например, в рассказе «Сергея и я» (1920): «И солнце было низко; оно рано уходило за кирпичные трубы кочегарки, эти угрожающие пальцы земли. (...) Небо побелело и стало ближе и ясней, будто опустило глаза к человеку» (Платонов 2004а: 161). В статье «Да святится имя твое» (1920–1921): «Труд — истинная мать жизни. / Да святится же имя Его!» (Платонов 2004б: 40). В письме (1921) к М. Кашиной: «Отчего ты не говорила мне ничего раньше. Замученная Белая Птица моя...» (Платонов 2014: 107).

Конечно, надо оговориться, что в ранних произведениях Платонов пользуется и другими тропами, и фигурами. Важную роль играет, как уже отмечалось, метонимия, а точнее, синекдоха, то есть троп, в котором вместо целого названа часть или, напротив, единственное число, выражающее множественность (ЛЭТП 2001: 536). Этот троп наиболее типичен для мышления молодого Платонова. В статье «Равенство в страдании» (1922) говорится: «Человечество — одно дыхание, одно живое, теплое существо. Больно одному — больно всем. Умирает один — мертвеют все» (Платонов 2004б: 203). В стихотворении «Последний день» (1919): «Ударьте — взмахом одним тысячей рук, / Тысячей рук, как одной!» (Платонов 2004а: 364).

Хорошо известно, что подобное «синекдохическое» мышление было во все не оригинально в платоновскую эпоху. Молодой писатель пользуется им как идеологическим концептом времени, еще не взявшись за своеобразную деформацию его формы и значения.

Что касается метонимии, то есть тропа, в котором, в отличие от синекдохи, предмет представлен по одному из своих элементов, то здесь тоже, в общем, преобладает тенденция к формульности и ясности. В статье «Всероссийская колымага» (1921) читаем: «Как у нас мало сознательности, в смысле чувства! Как велик у нас живот и губы!» (Платонов 2004б: 190).

Заслуживает внимания и то, что Платонов рано начал пользоваться силлепсом — той фигурой, соединяющей разнородные члены в общем синтак-

сическом подчинении, которая станет одной из самых «платоновских» в «Котловане». Но все-таки в ранних произведениях эта фигура тоже отличается больше шаблонностью, чем новизной; например, в статье «Ревсовет земли» (1921): «Что-то дрогнуло и оборвалось в мире, где-то он ранен — и в ответ открылась рана и боль в человеке» (Платонов 2004б: 197).

При этом существенно будет проследить эволюцию тропов Платонова, учитывая жанровую соотнесенность стихов и прозы. Если платоновскую прозу второй половины 1920-х годов характеризуют такие изменения, как уход метафоры на задний план и ее замена сравнением, усиление осложненных метонимии и синекдохи, производящих своеобразный эффект «категориальной ошибки», то следует задаться вопросом о взаимовлиянии прозы и стихов, связь которых в платоновском творчестве к концу 1920-х годов коренным образом изменилась.

Весьма ценным материалом в этом отношении могут послужить «поздние» (1926–1927) стихи Платонова и относящийся к тому же периоду замысел второго поэтического сборника — «Поющие думы».

Мотив «взросления человека» и изменение лиризма

Как известно, Платонов находился в командировке в Тамбове с декабря 1926 до марта следующего года. Оставив семью в Москве и работая в качестве старшего инженера-торфотехника, он вместе с тем трудился над завершением повести «Эфирный тракт» и созданием «Епифанских шлюзов». Обе повести представляют собой, по формулировке Е. Яблокова, важный этап «кристаллизации» платоновского стиля, существенной особенностью которого является «гротескное сочетание возвышенно-духовного и натуралистически-бытового, абстрактного и конкретного» (Яблоков 2014: 361).

Параллельно с этим Платонов планирует второй поэтический сборник. Составляя подборку ранних стихов, он продолжал писать новые, в которых намечалась новая художественная задача. Говоря в общем, она заключалась в поэтическом представлении «взросления человека». Как мы увидим дальше, Платонов-поэт обращался к мотивам, касающимся того, как человек взрослеет, — точнее, размышлял над тем, как он сам повзрослел, в частности, по отношению к идеалам молодых лет. Пожалуй, это была актуальная тема для Платонова, которому «перевалило» за двадцать пять и в жизни которого начался новый этап как в бытовом, так и в творческом отношении.

Отметим, что он выражал эту тематику в стихах, используя такие же метафоры и сравнения шаблонного характера, как и в своей поэзии раннего периода. Примечательно, что по сравнению с ней тропическая тенденция в платоновских стихах в середине 1920-х годов оставалась примерно такой же «однонаправленной» — что весьма отличается от эволюции прозы в соответствующий период.

Таким образом, позднюю стадию стихотворного ряда у Платонова можно охарактеризовать как мирную гармонию новой темы взросления человека

с теми же метафорами и сравнениями, которые составляли более ранний слой его стиля. Это своего рода сочетание старого и нового, в котором не было противоречия и борьбы.

К самым известным и важным поэтическим произведениям этого периода относится стихотворение «Иван да Марья» (1926), имевшее в первых вариантах подзаголовок «Осенняя поэма» (Платонов 2004а: 608). Мотив осени традиционно ассоциируется с утратой молодости и продолжением жизни и любви:

Человек от старости седеет,
Осень сыплет волос золотой.
Так природа в августе вдовееет,
Умирает молодой.

Но в глухую, гибнущую осень
Скорбно и навеки можно полюбить:
Зеленеют ведь зимою сосны —
Круглый год необходимо жить.

(Платонов 2004а: 306)

Сопоставление времен года с периодами человеческой жизни не только традиционно, но и универсально. Не менее универсальна ассоциация зелени сосны зимой с непоколебимой жизнью². Платонов пользуется подобными образами, придерживаясь моноцентрического лирического повествования.

Другие стихотворения, написанные в тот же период, также связаны с темой утраченной молодости и продолжения жизни и любви. В следующем примере из стихотворения «Мы стареем, потому что мы живые...» (1926) центральную роль играют шаблонные, легко узнаваемые метафоры (любовь / гроза, сердце / сад), также направленные на моноцентрический лиризм. Можно заметить, что новый тематический компонент «взросления человека» выражен с помощью тех же приемов, что и в ранних стихах:

Мы стареем, потому что мы живые,
Нам усталость мочит белые глаза, —
Значит, мы с тобою были молодые,
Но еще гремит любовная гроза.

Оттого ты с каждым годом мне милее —
Жар неистовый сменен на теплоту.
Слышу я, как сердце мое зреет,
Чтоб, созрев, упасть в родном саду.

(Платонов 2004а: 325)

² Ср. у А. Фета: «Глядя надменно, как бывало, / На жертвы холода и сна, / Себе ни в чем не изменяла / Непобедимая сосна» (Фет 1982: I, 108); у Конфуция: «Учитель сказал: — Становится известно, как стойки сосна и кипарис, / Лишь с наступлением холодного сезона» (Конфуций 2016: 62).

Изменение касается также мотивов революции и призвания поэта. Для Платонова утрата молодости изображается в связи с трудностью приспособления к советской действительности:

Наверно, молодость придется истомить
Зажатой в гайку тесного труда.
Нам не дано Америки открыть,
И миновала нас счастливая звезда.

Прошли зеленые веселые века,
И зрелый день стоит над головой,
Нашла русло октябрьская река,
Ее долина поросла травой.

И траву надо днем косить,
Чтобы можно было вечерами петь:
Нельзя лбом стену прошибить,
Зато возможно пальцем протереть.

Земле не очень надобен поэт:
Как ни смеется он, а все равно заплачет.
Хоть и поет он, песня его спета —
И в жизни умной ничего не значит.

(Платонов 2004а: 326)

«Октябрьская река», простая метафора революции и ее последствий, связана с такой же простой «долиной», поросшей травой. То, что ее надо косить вовремя («днем»), сказано с горечью: лирический герой чувствует, что «не успевает» за новым строящимся обществом. Образ человека, осознающего свою чуждость окружающей реальности, ассоциируется с мотивом спетой песни: его миссия закончена или не осуществлена, как мечталось. Добавим, что у Платонова мотив «спетой песни» редок; значительно чаще встречается мотив «*неспето*й песни», для которого существовали обширные возможности поэтического применения. И в этом отношении стихи отличаются своим пессимистическим тоном.

На наш взгляд, сочетание таких простых метафор создает в поздних платоновских стихах искренний, но несколько дистанцированный лирический тон, на фоне которого поэт рассматривает свою жизнь, как бы балансируя между разочарованием в идеалах молодых лет и стойкостью по отношению к будущему.

Таким образом, эволюцию стихотворного ряда у Платонова 1920-х годов можно схематически охарактеризовать как изменение плана содержания при тождестве плана выражения. Этим объясняется моностильность платоновского поэтического языка и завершение его развития к середине 1920-х годов; возможно, это послужило причиной (или одной из причин) того, что Платонов перестал заниматься поэтическим творчеством.

Чередование старого и нового в «Поющих думах»

Сказанное подтверждается и при анализе замысла поэтического сборника «Поющие думы» (далее *ПД*)³. Само это заглавие восходит к стихотворению, включенному в сборник «Голубая глубина» (далее *ГГ*)⁴, и представляет собой простую метафору, означающую стихи:

Когда я думаю, я слышу музыку,
Поют далеко голоса.
И светит солнце слепому узнику,
И песне мысли нет конца.

(Платонов 2004а: 319)

Как указывает Е. Антонова, Платонов пользовался этим заглавием как общим названием, когда печатал четыре стихотворения в 1922 г. (Платонов 2004а: 611). Можно полагать, что данная метафора всегда выражала его основное представление о сущности поэзии. Намерение Платонова дать второму сборнику стихов, как и первому, заглавие метафорического типа свидетельствует о том, что значение метафоры для платоновских стихов не изменялось.

Сопоставляя состав двух сборников, можно отметить, что для *ПД* поэт отобрал 24 стихотворения, напечатанных в *ГГ*. Они составляют примерно треть (24/79) всех текстов *ГГ*. Из первого раздела *ГГ* отобрано всего 3 стихотворения (3/27), из второго — 9 (9/25), из третьего — 12 (12/27) (Платонов 2004а: 601, Антонова 2016: 93–96). Возможно, диспропорция объясняется тем, что у Платонова был некий специальный критерий отбора. Но скорее играл роль не один признак, а комбинация нескольких факторов, с помощью которых Платонов пытался создать новое единство своего поэтического творчества.

Одним из факторов служит, например, время создания текста: стихов, написанных до 1918 г., выбрано для *ПД* очень мало. Но все же туда вошли три стихотворения из числа самых ранних: «Ветхая Русь», «Как тополи в тихие ночи...», «Вечер душен. Ночь недалека...». Следовательно, хронологический принцип нельзя считать решающим.

То же можно сказать и по поводу тематики. Правда, «пролетарские» стихи занимают в *ПД* менее значительное место, чем в *ГГ*. Например, стихотворение «Гудок» из *ГГ*, исполненное пафоса коллективизма, не вошло в *ПД*; это многое говорит о разнице концепций двух сборников. Но вместе с тем примечательно, что в *ПД* остались такие «пролетарские» стихотворения, как «Поход» и «Динамо-машина», которые должны были войти в последний раздел *ПД*. Заключительным же стихотворением должен был стать «Конец света», датированный 1922 г., но не вошедший в *ГГ*. Это стихотворение характеризуется космической и эсхатологической тематикой:

³ История сборника детально описана в комментариях Е. Антоновой (Платонов 2004а: 595–639).

⁴ О датировке стихотворений *ГГ* см.: Антонова 2004.

И будет день — иссякнет Млечный путь,
Мир истомленный мертвым упадет,
Глубоко человек ему вонзится в грудь —
И в первый раз в то утро солнце не взойдет.

(Платонов 2004а: 335)

То, что Платонов намеревался завершить новый сборник тремя ранними стихами с пролетарской или космической тематикой, может означать следующее: мысли, утратившие для него самого то непосредственное философское значение, какое они имели в начале 1920-х гг., все же находят место в новом единстве поэтического творчества.

В этой связи привлекает внимание и очередность текстов *ПД*, в особенности расположение ранних и поздних стихотворений. Можно считать сборник хорошо продуманным, учитывая, что ранние стихи чередуются с поздними группами, состоящими из 3–5 стихотворений. Это придает ему не столько линейно-хронологическую структурность, сколько циркулирующее, повторяющееся в виде своеобразных волн развитие. Если в поздних стихах тематизированы утрата молодости и взросление человека, то чередование с ними ранних стихов подчеркивает образы ушедших идеалов молодости, которые как бы призывают к воскрешению в философском или художественном плане.

Самым типичным примером такого расположения старых и новых стихов в *ПД* служит, на наш взгляд, финальная часть, цикличность которой проявляется в четырех поздних стихотворениях («О голом и живом», «Мы стареем, потому что мы живые...», «Наверно, молодость придется истомить...», «Древний мир, воспетый птицами...»), за которыми следуют семь ранних: «Как тополи в тихие ночи...», «Вечер душен. Ночь недалеко...», «Степь», «Мужик», «Поход», «Динамо-машина», «Конец света».

Если в качестве примера обратить внимание на два стихотворения, граничащих друг с другом по периодам, — «Древний мир, воспетый птицами...» и «Как тополи в тихие ночи...», — можно заметить значительный разрыв в тематике: в первом выделены такие типичные для поздних стихов мотивы, как прошлый мир и память о нем («Помню я, в тоске воспоминанья, / Свежесть влажной девственной земли»), красота жизни и неизбежность смерти («Но чем жизнь страстней благоухала (...) / Тем жадней смерть ее искала») (Платонов 2004а: 327). Во втором же контрастно представлены конкретный образ природы («Как тополи в тихие ночи, / Недвижны, стройны конопли (...) / Глубоко за силою-мочью / Деревья корнями ушли») и скудость деревенской жизни («Стоит похилилась избенка, / Задумался дед на пеньке / Жует и жует лошаденка, / И дремлет арбуз на песке») (Платонов 2004а: 328) — это излюбленные мотивы ранних платоновских стихов. Данный тематический контраст весьма примечателен, тем более что темы сменяются в обратной хронологической последовательности, то есть от новой к старой.

Вместе с тем можно увидеть определенную общность этих двух стихотворений, главным образом в отношении плана выражения: общие сравнения

(«Ты живешь во мне — как край родной»; «Как тополи в тихие ночи»), метафоры («Горный крик»; «небес дремучее молчание»; «дремлет арбуз») и, наконец, поддержанный ими лирический тон.

Переход от позднего к раннему стихотворению представляет собой повторяющееся возвращение к старым темам, которые получают новое осмысление в контрасте с предыдущими и последующими поздними стихами. Тожественная же тенденция по отношению к тропам делает переключение групп стихов гладким и последовательным.

Таким образом, композицию *ПД* можно охарактеризовать как попытку осуществить единство двух чередующихся друг с другом поэтических систем, которые, подчиняясь разным тематическим доминантам, все-таки пользуются однородным поэтическим языком. В этом, на наш взгляд, художественное единство *ПД* и их параллельность с *ГГ*.

Платоновские стихи как «запас лиризма»

Определение поэзии, высказанное Платоновым еще в 1920 году в виде поучения одному поэту-любителю, возможно, оставалось действительным для него самого: «(...) суть поэзии именно в совершенной передаче себя. Когда вы этого не достигаете, то не достигаете ничего. / А молча все люди поэты» (Платонов 2014: 86–87). Лиризм в смысле «совершенной передачи себя» занимал центральное место и тогда, когда Платонов писал поздние стихи.

Что же касается платоновской прозы, стоит процитировать меткую формулировку Валерия Вьюгина, который говорит о присущем ей «эстетическом *a-*»: *аграмматизме, алогичности и абсурде*, имея в виду «отсутствие ожидаемых качеств, включая сюжетную мотивированность и понятность» (Вьюгин 2014: 112). Исследователь прав, считая «эстетическое *a-*» общей особенностью таких модернистских прозаиков начала XX в., как Ф. Кафка и А. Бретон.

Для нас существенно, что платоновская проза начала достигать «эстетического *a-*» в полном объеме в те же годы, когда Платонов в стихах придерживался лирического принципа. Это значит, что его прозу и стихи характеризуют почти противоположные эстетические принципы: отсутствие противостоит полноте, иначе говоря, опосредованность противопоставлена непосредственности в выражении мыслей. Никто не спорит, что Платонов оказался несравненно более одарен в первом направлении. Стремление к полноте и непосредственности в выражении, продолжавшее быть доминантным в стихах, не сделало из него оригинального поэта.

Но в то же время важно заметить, что около середины 1920-х годов Платонов в стихах и в прозе параллельно решал одну и ту же задачу: углубление и преодоление лиризма или моноцентрического повествования с позиции «я». Например, в неоконченной повести «Однажды любившие» (1927) он пытался, с одной стороны, художественно воспроизвести интенсивный лиризм, используя собственные письма к жене Марии, а с другой — отстранить и преодолеть

моноцентризм введением «публикатора», занимающегося монтажом и комментированием писем.

Маленький же рассказ «Душевная ночь» (1926) занимает как бы промежуточное положение между прозой и стихами. Его эпиграф «Сердце — трус, но горе мое храбро» (Платонов 2004а: 91) показывает близость к стихам как по метафорической конструкции типа «А — Б», так и по лирической тональности повествования с позиции «я». Обратим внимание на метафору, означающую революцию: «Пока жив, всякое приспособление для хорошей жизни устроить допустимо. А теперь революция — нам ветер взад» (Платонов 2004а: 92). Она напоминает о другой революционной метафоре в процитированных нами выше стихах: «Нашла русло октябрьская река, / Ее долина поросла травой». Эти метафоры однородны по шаблонной форме и дистанцированному лиризму. И в середине 1920-х годов разграничение прозаического и поэтического рядов у Платонова могло быть еще нечетким.

Характерно, что и в более важных платоновских произведениях того же времени, таких как «Эфирный тракт» (далее *ЭТ*) и «Епифанские шлюзы» (далее *ЕШ*), можно наблюдать некую близость к стиховому жанру. Во-первых, в этих повестях, особенно в *ЭТ*, немало метафор такого же направления, например: «Ночь шла медленно, шагая босыми ногами по песку сухих балок, шаря бесчувственными холодными руками в редком воздухе» (Платонов 2016: 10); «Солнце гладило землю против шерсти» (Платонов 2016: 71); «Мать его [Егора] спала, и чертежный стол томился по нем» (Платонов 2016: 77).

Во-вторых, в этих произведениях, в дополнение к именам героинь (Мария Александровна, Мери), имеются такие автобиографические семейные мотивы, как командировка мужа, одинокая жизнь матери и сына без него, непонимание между женщиной и женщиной, ревность из-за долгого расставания и т. д. В *ЭТ*: «Мария Александровна не совсем понимала мужа: ей непонятна цель его ухода из дома» (Платонов 2016: 62). В *ЕШ*: «(...) разве может женщина ждать мужа пять или десять лет, растя в себе любовь к невидимому образу? Едва ли так; тогда давно весь мир уж был бы благороден» (Платонов 2016: 91). Все этому можно легко найти параллели как в письмах Платонова, так и в его стихах, например, в поэме «Иван да Марья».

Наконец, в-третьих, нужно заметить, что в указанных повестях несколько раз цитируются стихи, как платоновские, так и чужие (тургеневские), что можно считать попыткой сблизить стихи и прозу в лирическом ключе.

С другой стороны, как хорошо известно, в этих повестях введено много разнообразных общественных речевых стилей, не соответствующих, а скорее противоречащих лирическому повествованию. В *ЭТ*: доклад Кирпичникова Центральному совету труда (Платонов 2016: 26–27); древние сочинения аюнитов философско-мифического стиля (Платонов 2016: 35–42, 63–66); язык вывесок в США (Платонов 2016: 50–52); газетные сообщения и статьи (Платонов 2016: 54, 58–61, 72–74, 79–81). В *ЕШ*: официальное письмо к Бертрону Перри (Платонов 2016: 90–91); речь и письмо Петра Первого (Платонов 2016: 93, 104–

105); разговоры с немецкими инженерами (Платонов 2016: 95–97); крестьянский язык (Платонов 2016: 97–98, 101–103); английский любовный роман (Платонов 2016: 109–110); приказы генерала и воеводы (Платонов 2016: 110–113); слова стражников, дьячка и палача (Платонов 2016: 113–115).

Не вдаваясь в подробный анализ, ограничимся лишь замечанием, что такая многостильность и по количеству, и по качеству (т. е. по стилистической и содержательной функции в произведениях) играет в *ЭТ* и *ЕШ* существенную роль для становления романного стиля, который достигнет полного расцвета в «Чевенгуре» (Яблоков 2014: 361). Существенно будет отметить, что в платоновском романном стиле лирический элемент важен, но не доминантен. Например, в «Чевенгуре» используются многочисленные сравнения, которые позволяют сохранить обильный «запас» платоновского лиризма. Тем не менее невозможно сказать, что лиризм играет центральную роль в этом романе; язык в «Чевенгуре» обладает таким широким диапазоном общественных речевых стилей, что лирические элементы, выраженные с помощью многомерной сети сравнений, служат лишь одним из компонентов зрелого романного стиля писателя.

Что касается поздних стихов Платонова, то очевидно, что в них подобного развития не произошло. Можно заключить, что эволюция стихотворного ряда, отличаясь последовательной моностильностью и монопозитивом, привела к тематическому и стилистическому завершению. В этом отношении стихи представляют собой как бы «запас» платоновского лиризма, сохраняя в себе более ранний слой образов и тропов его творчества⁵.

Как отмечает Е. Антонова, Платонов в Тамбове взялся за составление *ПД* в первую очередь по «практическим», то есть финансовым причинам (Платонов 2004а: 602). Но все же можно сказать, что работа над этим сборником имела важное значение в том смысле, что писатель получил возможность тщательно разобрать свой «запас лиризма» и переработать его в компонент романного стиля. Учитывая, что после проекта *ПД* Платонов совсем отошел от стихов, можно заключить, что к 1926–1927 годам у него закончился тот процесс трансформации художественных предпочтений, в результате которого его творческой доминантой окончательно стал романский жанр. Вероятно, этот новый этап продолжался до периода работы над неоконченным романом «Счастливая Москва», то есть до второй половины 1930-х гг. Но, конечно, это должно составить тему отдельного исследования.

⁵ По вопросу соотношения поэтической речи и прозы у раннего Платонова см. также: Орлицкий 1995, Проскурина и Борисова 2017.

А. ПЛАТОНОВ В ЯПОНИИ: К ВОПРОСУ О ДАЛЕКОМ КОНТЕКСТЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*

В Японии Платонов был и остается писателем для избранных. Его читают в большинстве случаев или любители русской литературы, или те, кто интересуется вопросами социализма и историей СССР. По сравнению с такими классиками XIX века, как Тургенев, Достоевский, Толстой и Чехов¹, Платонов оказался доступен гораздо меньшей части японской читающей публики.

Несмотря на ограниченный круг читателей, можно заметить, что его считают, с одной стороны, одним из самых «русских» писателей XX века, сохраняющих теснейшие связи с традицией русской литературы, а с другой — одним из самых «советских» писателей, давших по-своему реальный образ советской действительности. Соответственно, переводы его произведений, находящиеся как бы на перекрестке внимания японского общества к русской литературе, в свою очередь, представляют собой ценный материал для понимания того, каким образом русская литература сыграла важную роль в создании новых или «первых» (по терминологии Итамара Эвен-Зоухара²) моделей японской литературы Нового времени.

«Фро»: счастье частное и общественное

Как отмечает Йо Симада, первым японским переводом Платонова является рассказ «Фро», напечатанный в 1937 году в журнале «Геккан Росия» («Ежемесячная Россия») (Симада 2000: 62–63). Созданный в 1935 году, этот журнал специализировался на освещении новейшей ситуации в СССР, включая

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2012. Она представляет собой часть другой статьи, ставшей результатом совместной работы с корейской коллегой Юн Юнсун (Нонака и Юнсун 2013). Выражаем ей благодарность за разрешение использовать часть данной работы для настоящей главы.

¹ Т. Мотидзуки дает краткий, но ценный обзор начальной стадии восприятия русской литературы в Японии Нового времени (Mochizuki 1995).

² Об инновационной («первой») и консервативной («второй») ролях, которые играет переводная литература внутри литературной системы, см.: Even-Zohar 2004: 199–204.

материалы о политике, экономике, культуре, а также о жизни русских эмигрантов в Японии и в таких городах Восточной Азии, как Харбин и Шанхай. Характерно, что издававшая его фирма «Ниссо цусинся» («Японо-советское агентство») поддерживалась финансовой группой Мацуката, где в то время работало немало журналистов и специалистов как симпатизировавших СССР, так и отрекшихся от социалистических движений.

Переводчиком рассказа был Баба Тэцүя³, который под псевдонимом Сотомура Сиро переводил многих советских писателей и теоретиков литературы, таких как Шолохов, Горький, Луначарский и др. Хотя Сотомура, видимо, плохо знал Платонова как писателя, но в предисловии переводчика рекомендовал «Фро» японским читателям как пример «хороших ростков настоящей социалистической литературы» (Platonov 1937: VI, 143).

Можно задаться вопросом, почему Сотомура с такой позитивной оценкой перевел платоновский рассказ именно в 1937 году⁴. Несомненно, что он, как специалист по советской литературе, внимательно следил за ней и обратил внимание на появившиеся в 1936 году в журнале «Литературный критик» два рассказа («Бессмертие», «Фро»), сопровождавшиеся редакционной статьей «О хороших рассказах и редакционной рутине». Но если учесть ситуацию в японской литературе того же периода, то можно обратить внимание и на другой контекст этого перевода.

Карл Радек с похвалой отозвался о японской пролетарской литературе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году⁵. В самом деле, в период подъема пролетарского движения в Японии в конце 1920-х — начале 1930-х годов пролетарская литература была весьма влиятельна. Можно назвать таких молодых писателей и критиков, занимавших важное место в японской литературе данного периода, как Кобаяси Такидзи, Токунага Сунао, Миямото Юрико, Курахара Корехито и др.

Однако к середине 1930-х пролетарское движение потерпело крах из-за ужесточения репрессий со стороны японского правительства. Вследствие этого в кругах, главным образом, интеллигенции возникло своеобразное общественное и идейное явление под названием «тэнко» (отступничество) — вынужден-

³ Здесь и далее при ссылке на японских авторов сначала указывается фамилия, затем имя (соответственно, Баба — фамилия, Тэцүя — имя).

⁴ За год до перевода «Фро» Сотомура написал обзорную статью о новейшей советской литературе, где названо много имен советских писателей, но имя Платонова не упоминается (Sotomura 1936); наверно, Сотомура узнал о нем лишь в 1937 году.

⁵ На заседаниях съезда, посвященных «современной мировой литературе и задачам пролетарского искусства», Радек не раз положительно отзывался о японской пролетарской литературе: «(...) если вы посмотрите, что происходит в Японии, то окажется, что мы имеем там замечательнейшую картину возникновения самой количественно богатой пролетарской литературы, не считая СССР»; «Если вы меня спросите, что я считаю лучшим в пролетарской литературе вне Советского Союза, то я скажу открыто — целый ряд произведений японских писателей» (ПССП 1934: 310, 369).

ный отказ от прежних политических (т. е. социалистических) убеждений. Как ни парадоксально, но это явление, будучи полным поражением с политической точки зрения, открыло для некоторых писателей новую тематику и способы выражения, освободив их от влияния теории пролетарской литературы, которая часто была догматической. Писателей вновь стали интересовать такие темы, как личная жизнь, семья и природа⁶.

Имея это в виду, можно предположить, что у Сотомуры, переведшего «Фро» в 1937 году, было особое намерение: рассказ отличается мотивной близостью к японской литературе того периода — в нем подчеркнуты противоположность счастья частного и общественного, любви к ближнему и к дальнему и, наконец, «интуитивности» женщины и «рассудочности» мужчины. Что касается образа героини, естественно считать, что в глазах японских читателей, привыкших к русской литературе XIX века, Фроша ассоциировалась с героиней чеховского рассказа «Душечка».

На наш взгляд, существенным моментом традиции восприятия русской литературы японским обществом является ее многогранность. Из русской литературы воспринимались самые разнообразные течения, различия между которыми, как правило, идеологизировались. Так, в середине 1930-х годов, когда была переведена «Фро», в кругу японской интеллигенции был очень популярен Лев Шестов, чья книга «Достоевский и Ницше. Философия трагедии», опубликованная в России в 1903 году, была переведена на японский в 1934 году и стала бестселлером. Мода на Шестова объясняется вышеуказанным сложным политическим положением, вызвавшим у некоторой части японской интеллигенции полудекадентские настроения⁷. В то же время ее продолжали притягивать также советская литература и шедшие вокруг нее теоретические дискуссии, которые регулярно переводились и анализировались. И наконец, русская литература и общественная мысль XIX века постоянно оказывали значительное влияние на японскую интеллигенцию⁸. Такая многоаспектность в сочетании с внутренней идеологизированной напряженностью считается одной из причин того большого влияния, которое русская литература оказала на японскую.

⁶ Японский критик Хонда Сьюго пишет о влиянии отступничества (*тэнко*) на писателей: «Это было возрождение “я”, если считать, что догматический взгляд “добро то, что помогает движению пролетариата, а зло то, что нет” (...) привел к пренебрежению своей личностью со стороны писателей, которые сами были лишь мелкобуржуазными интеллигентами» (Honda 1976: 180).

⁷ Хонда пишет: «Мысли Шестова и произведения Достоевского, которого снова “открыли” через интерпретацию Шестова, служили внутреннему углублению явления отступничества (*тэнко*) сложным косвенным образом» (Honda 1976: 210–211).

⁸ Отметим, например, японского писателя Мусянокодзи Санэацу (1885–1976) и его товарищей, которые под влиянием толстовства в 1918 году создали крестьянскую коммуны «Новая деревня»; она существует в префектуре Сайтама до сих пор, хотя значительно уменьшилась в размерах.

Добавим также, что во «Фро» имеется одна деталь, отличающаяся политической актуальностью в середине 1930-х годов: командировка Федора, мужа Фро, на Дальний Восток, а конкретно в Китай, с целью «настраивать и пускать в работу таинственные электрические приборы» (Платонов 1936: 130). Он «собирался поехать в Южный советский Китай и стать там солдатом» (Платонов 1936: 137). Если иметь в виду, что как раз в 1937 году началась Японо-китайская война, то понятно, что эта деталь была не случайной, а очень своевременной. Она не могла остаться незамеченной японскими читателями того времени.

«Одушевленные люди»: война и риторика

Вторым переводом Платонова на японский язык стал военный рассказ «Одушевленные люди», напечатанный в «Геккан Росия» в 1944 году. Его перевел Харако Риндзиро, который был известен как переводчик и корреспондент, специализирующийся по вопросам СССР, включая советскую литературу. Его самым известным переводом был, пожалуй, роман «Доктор Живаго», вышедший на японском языке в 1959 году.

В предисловии Харако хвалит рассказ Платонова как «военную литературу свежего тона», хотя с недоумением отмечает в нем «некоторые стилистические вопросы» (Platonov 1944: VI, 35). Стоит отметить, что переводчик пользовался редакцией рассказа, напечатанной в 1942 году в «Знамени» (Платонов 1942); здесь имеется в виду фрагмент о советских дезертирах, сокращенный в поздних публикациях, опубликованных под названием «Одухотворенные люди»⁹. Перевод был сильно испорчен многочисленными купюрами, чего не было в переводе «Фро» 1937 года. Неизвестно, кем какие купюры сделаны — переводчиком, редактором или цензором, но весьма возможно, что они были сделаны не только из-за политических соображений, но и из-за строгих ограничений на распределение бумаги к концу войны. Объем журнала «Геккан Росия» уменьшился на одну пятую по сравнению с номером 1937 года. Кроме того, этот недлинный рассказ был разделен на части и напечатан в четырех последующих номерах журнала, причем к концу рассказа купюр становилось все больше.

Как отмечает Симада, особенное внимание обращают на себя изменения, сделанные явно по политическим соображениям: слова «немцы» и «фашисты» были заменены на слова «враг» и «вражеские силы» с целью избежать упоминаний о союзнике Японии — Германии как враге СССР, с которым Япония, в свою очередь, заключила договор о нейтралитете в 1941 году (Симада 2000: 63).

Если посмотреть на тематику рассказа, то можно сказать, что совпадение трагического положения военного времени в СССР и Японии (а также в других странах) должно было послужить контекстом его восприятия. Особое внимание стоит обратить на мотив самопожертвования солдат. Правда, японские войска начали применять против американцев тактику «камикадзе» лишь с ок-

⁹ Об истории текста этого рассказа, в том числе семи публикаций 1942–1943 годов, см.: Спиридонова 2008.

тября 1944 года, поэтому горькой иронией истории стал выбор переводчиком платоновского рассказа еще до начала применения этой тактики. Но и до этого в Японии и японской литературе существовала традиция прославления самоотверженных действий солдат. Например, японский писатель Сакагути Анго написал «Синдзю» («Жемчуг») о японских солдатах, пожертвовавших собой в Жемчужной бухте (Pearl Harbor) в 1941 году. Этот рассказ примечателен тем, что Сакагути, декадентский и аполитичный писатель, все же не смог удержаться от восхищения известиями о самопожертвовании солдат.

Также характерно, что в редакционной статье того номера журнала «Геккан Росия», в котором была опубликована часть перевода «Одушевленных людей», говорится о нравственной стойкости русских, немцев, а также японцев — например, о дивизии, погибшей в полном составе в битве за остров Сайпан в июле и августе 1944 года. Сопоставляя три нации, переживающие суровые испытания войны, редактор пишет: «Стойкость народа невозможно разбить, как бы ее ни пытались разбить!» (*Геккан Росия*. 1944. № 8. С. 33). Помещена там и фотография советских партизан. Таким образом, в силу трудного положения в последний период мировой войны перевод военного рассказа Платонова отличался злободневностью тематики.

Между тем, как было указано выше, переводчик встретился с некоторыми затруднениями, касающимися стиля Платонова. Например, фраза «[немецкий солдат] замахнулся на *животных оружием*» (Платонов 1942: 127; здесь и далее курсив наш) была переведена как «замахнулся на *стадо овец ружьем*» (Platonov 1944: VIII, 30). Это пример выбора, хорошо знакомого тем, кто переводит произведения Платонова: придерживаться метонимических или синекдохических выражений оригинала или для ясности заменять их более конкретными выражениями. Другой пример того же типа: фраза «[советские солдаты] метали бутылки и гранаты в ревущие *механизмы*» (Платонов 1942: 129) переведена как «метали бутылки и гранаты в ревущие *танки*» (Platonov 1944: VIII, 32). Ясно, что подобные замены, упрощая выражения, часто изменяют стилю Платонова, который отличается склонностью к новизне в метонимических выражениях.

Что касается метафор и, в особенности, сравнений Платонова, они не причиняют переводчику таких больших затруднений, как метонимии и синекдохи. Например, предложение «Пулемет Цибулько работает яростно и полезно, *как сердце и разум его хозяина*» (Платонов 1942: 128) переведено буквально (Platonov 1944: VIII, 30). Причина этого в том, что данное сравнение, как и многие другие у Платонова, отличается более шаблонностью, чем новизной. По этому поводу можно сказать, что одной из стилистических задач для переводчиков Платонова является воспроизведение характерной для него контрастности между шаблонностью и новизной при использовании тропов.

Добавим, что японского переводчика затрудняли не только тропы, но и другие образы Платонова. Например, последнее предложение рассказа «Но всего рассказать он не успел, *потому что* умолк и умер» (Платонов 1942: 137) было переведено на японский язык как «Но всего рассказать он не успел. Он умолк

и умер» (Platonov 1944: IX, 32), то есть без японского эквивалента «потому что». Должно быть, переводчику показался странным союз, подчеркивающий связь между недосказанностью и смертью человека, которая может считаться одним из самых важных мотивов Платонова этого времени¹⁰.

Вопреки историческим ограничениям, японский перевод «Одушевленных людей» представлял собой смелую попытку разделить тематику и стиль в условиях трудного военного положения. Журнал «Геккан Россия», издававшийся с 1935 года с целью познакомить японских читателей с ситуацией в СССР, был закрыт вскоре после напечатания рассказа Платонова в январе 1945 года.

«Джан»: советская литература для поколения оттепели

К концу 1960-х годов в Японии наметился переход от эпизодических к более регулярным переводам произведений Платонова; на него стали обращать внимание как на важного писателя со своим сокровенным творческим миром. Младшее поколение исследователей и переводчиков русской литературы, начавшее работать во время оттепели, требовало нового подхода к советской литературе в связи с десталинизацией. Платонов стал предметом их внимания именно в этом отношении.

Как отмечает Симада, из платоновских произведений, ставших доступными японским читателям, наибольшее внимание обратила на себя повесть «Джан» (Симада 2000: 64). Можно сказать, что до появления перевода «Котлована» в 1997 году «Джан» считали в Японии «самым лучшим произведением писателя», как это было отмечено в послесловии переводчика повести Хара Такуя (Hara 1992: 334). Среди японских русистов он был одним из самых активных исследователей и переводчиков русской литературы поколения оттепели.

Естественно, что при переводе повести 1967 года был использован текст, опубликованный в «Избранном» Платонова в 1966 году. Как известно, там нет последних четырех глав о том, как народ джан собрался еще раз, как Назар Чагатаев возвратился с Айдым в Москву и снова встретился с Ксенией. Но надо отметить, что этот вариант остается до сих пор единственным японским переводом «Джан». Хара Такуя, переиздавая его в 1992 году, оправдывает свое решение придерживаться текста 1966 года тем, что последние четыре главы ему казались «не платоновскими» (Hara 1992: 335). Он высказывает предположение, что писатель дописал последние главы с тем, чтобы повесть пропустили через цензуру. Так повторился процесс публикации «Джан» 1960–1970-х годов, который Н. Корниенко назвала «мучительным» (IV, 594), и процесс переиздания английского перевода 2000 года, основанного на неправильном тексте повести, который Р. Чандлер назвал «непростительным» (Platonov 2003: 153).

¹⁰ Ср.: «Как Тоша, умирая, говорил: “важное, важное, самое важное”, — и умер, не сказав самого важного. Так самое важное уносится в могилу» (Платонов 2000б: 239; запись 1944 года). Тоша, конечно, сын писателя, умерший от чахотки в январе 1943 года.

Действительно, невозможно оправдать такой субъективный и ненаучный подход к литературному тексту. Но тут можно остановиться на вопросе «эгоцентричности» принимающей культуры, которая воспринимает иностранную литературу в соответствии с собственными запросами, подчас сильно отличающимися от требований исходной культуры. Не всегда переводчикам и исследователям удается обновлять редакции переводов и интерпретации произведений иностранной литературы, в особенности в тех случаях, когда они были однажды успешно восприняты, как в случае с японским переводом «Джан».

Что касается восприятия «Джан» японской читающей публикой, то его важным компонентом являлась мысль об «альтернативном социализме», которая самому Платонову в середине 1930-х годов была чужда. Эта мысль была актуальна и распространена среди японской интеллигенции 1960–1970-х годов. Утратив веру в «ортодоксальный» советский социализм после разоблачения «культы личности», она искала новые концепции социализма, что выражалось в увлечениях троцкизмом, маоизмом, народничеством и т. п. Образ социализма тех, у кого ничего нет, «кроме души и милой жизни» (IV, 130), до некоторой степени соответствовал идейным настроениям японской интеллигенции, тем более что люди народа джан покидают Чагатаева как символ партии и Москвы. А то, что для самого Платонова, как и для всех советских людей 1930-х годов, социализм был немислим без партии и Москвы (отсюда необходимость подлинного финала повести), японские интеллигенты, особенно поколения оттепели или «шестидесятников», упустили из виду.

Хочется указать еще и на другую сторону японского восприятия «Джан». Дело в том, что японская читающая публика, привыкшая к русской литературе XIX века, почувствовала некую тематическую связь между этой литературой и повестью Платонова: тема «счастья и бедности». Эта тема, на наш взгляд, являлась одной из главных составляющих влияния русской литературы на японскую. Как русская, так и советская литература указывала японской ту художественную задачу описания жизни народа¹¹, которая часто требует разрешения темы счастья и бедности, включая их противопоставление и соединение.

Таким образом, японским любителям русской литературы была традиционно близка, например, мысль Евгения из «Медного всадника» о небогатой, но счастливой семье или мечта Акакия Акакиевича о новой шинели, олицетворяющей скромное счастье маленького человека¹². И сильный интерес японского

¹¹ Например, перевод японским писателем Фуабатэй Симэй (1864–1909) рассказа «Свидание» из «Записок охотника» Тургенева сыграл существенную роль в образовании современного японского литературного языка и японской литературы. При этом неслучайной представляется композиция рассказа, в которой автор наблюдает жизнь народа как объект.

¹² Японский русист Хатано Кадзухиро утверждает, что образ «маленького человека» в произведениях Гоголя оказал существенное влияние на некоторых японских писателей начала XX века (Hatano 1998).

общества к толстовству можно объяснить тем, что оно, как казалось, обещало пусть небогатую материально, но духовно счастливую жизнь. Так, следующий отрывок платоновской повести мог быть ассоциирован с традицией восприятия японцами русской литературы XIX века:

— Мы с тобой плохое добро, — проговорила женщина, — ты худой, слабосильный, а у меня груди засыхают, кости внутри болят... Я буду любить твои остатки, — сказал муж.

И они умолкли вовсе — наверно, обнялись, чтобы держать руками свое единственное счастье. Чагатаев прошептал что-то, улыбнулся и уснул, довольный, что на его родине среди двоих людей уже *существует счастье, хотя и в бедном виде*. (IV, 153)

Таким образом, можно предположить, что перевод «Джан» представлял японской читающей публике 1960–1970-х годов двойное прочтение, связанное, с одной стороны, с идейным течением альтернативного социализма, а с другой — с традицией восприятия русской классики. Но двойное прочтение было возможно, пока существовал СССР. Амбивалентное отношение к «реально существующему социализму» служило важным контекстом восприятия Платонова японской интеллигенцией до конца 1980-х годов.

«Котлован»: «постсоветская» советская литература

Когда в 1997 году появился перевод «Котлована», он показал японской читающей публике «новый облик Платонова» (Симада 2000: 66). Конечно, главную роль в этом сыграла сама повесть, удивившая японских читателей и в плане выражения, и в плане содержания. Но в формировании нового облика писателя определенную роль сыграл также собственный контекст воспринимающей его японской культуры.

Характерно, что эту повесть восприняли как «постсоветскую» советскую литературу. Постсоветскость ее двойная — во-первых, она стала доступной японским читателям лишь после распада СССР, в отличие от главных произведений других важных советских писателей, включая диссидентских и эмигрантских. Во-вторых, повесть Платонова почти пророческим образом затрагивает, как казалось японским читателям, тему обреченности коммунистического проекта. Это уже не могла быть литература об альтернативном социализме, какой была повесть «Джан». Хотя обе повести были написаны в первой половине 1930-х годов, но для японских читателей существенна разница между «Джан» 1960-х годов и «Котлованом» 1990-х годов.

Следует отметить, что «Котлован» не был воспринят как антисоветское произведение, как это случилось с романом Замятина «Мы», переведенным на японский язык еще в 1970 году. Дело в том, что после распада СССР антисоветская литература стала так же неактуальна, как и просоветская. Идеологический диспут между ними, потеряв злободневность, сам стал частью истории СССР в глазах японской интеллигенции. «Котлован» же представлял собой

нечто третье: многозначную иронию. У Платонова ирония глубока, но амбивалентна, поскольку невозможно определить занимаемую автором идейную позицию. Читая, например, внутренний монолог Прушевского: «Через десять или двадцать лет другой инженер построит в середине мира башню, куда войдут на вечное, счастливое поселение трудящиеся всего земного шара» (III, 428), японские читатели недоумевали, насколько герой дистанцирован от самой авторской позиции. Переводчик Камэяма в комментариях дает читателям представление об упразднении оппозиции между «за» и «против» (Kameyama 1997: 242). Но и ему трудно дать отчет в том, какая оценочная дистанция лежит между словами и интенцией автора, пишущего о своей «излишней тревоге за нечто любимое, потеря чего равносильна разрушению не только всего прошлого, но и будущего» (III, 534).

Можно сказать, что внимание японской читающей публики к творчеству Платонова в это время было самым сильным. Его считали едва ли не самым важным русским писателем советского периода. Однако, дойдя до своего апогея, внимание японцев к писателю в 2000-е годы стало ослабевать. Главным контекстом для этого является психологическое отдаление японского общества от XX века, когда СССР представлял реально существующий социализм. Вместе с этим была утрачена и та политизированная многогранность русской литературы, которая делала ее в глазах японцев самой своеобразной литературой в мире. Одним словом, русская литература стала просто литературой, такой же, как французская или английская. Все это имело негативное влияние на восприятие творчества Платонова, которое, как мы попытались показать, представляло собой одно из самых заметных перекрестий различных направлений русской литературы.

Хорошим примером нивелирования восприятия русской литературы является большой успех нового перевода романа Достоевского «Братья Карамазовы» в 2006–2007 годах, который стал в Японии бестселлером (переводчиком был Камэяма, который ранее перевел «Котлован»). Правда, это своего рода revival hit классического романа, который всегда был известен японцам. Но в этом случае, как нам кажется, заметен и новый фактор: восприятие романа читателями младшего поколения, не проявляющими особого интереса к русской литературе и культуре. Они воспринимают роман в контексте «полумассовой» мировой литературы и культуры, включая такие соседние жанры, как кино, телесериал и даже комикс.

В 2000-е годы не появилось такого японского перевода Платонова, который смог бы вновь актуализировать интерес к нему, хотя попытки перевода его произведений продолжают. Неизвестно, какое место они смогут занять в новом контексте японского общества. Пока следовало бы сказать, что произведения Платонова остаются на периферийной позиции, допускающей возможность новой интерпретации.

КАК ВЫРАЖЕНИЕ ПОЛУЧАЕТ СВОЮ ФОРМУ И УТЕШАЕТ ЧЕЛОВЕКА. К ОДНОМУ МОТИВУ В ПИСЬМАХ А. ПЛАТОНОВА*

Хорошо известно, что произведения Андрея Платонова, отличаясь языковой необычностью и стилистическими странностями, заставляют многих читателей, критиков и исследователей задуматься об их функциях и значениях. Действительно, его произведения служат богатейшим материалом для обсуждения ряда основных вопросов литературоведения: что такое новое и старое для языкового выражения, как оно колеблется между полюсами новизны и банальности, — то есть тех вопросов, которые находились и продолжают находиться в центре литературоведения с тех пор, как их поставили в начале предыдущего века русские формалисты.

Тема настоящей главы — одно платоновское выражение из его писем к жене Марии по поводу умершего сына Платона (Тоши). Мы возьмемся за анализ выражения, сделанного писателем в бытовой жизни, а не в художественном произведении, поскольку оно позволит наблюдать, как эволюционирует выражение, связанное с конкретным мотивом. Мы надеемся, что этот пример поможет разобраться в платоновской манере стилистического усложнения на более общем уровне, охватывающем слово в жизни и слово в поэзии. По поводу того, как эволюционирует выражение в платоновских произведениях, уже предложено несколько формулировок, например, «редукция формы» В. Вьюгина (Вьюгин 2004: 188–243) и «стиль+ / стиль–» М. Михеева (Михеев 2015: 691–714). А наш опыт выделит роль повторения более привычных выражений в рождении более новых.

Выражение, которым мы займемся, следующее: «Поздравь Тошу с днем его рождения и *поцелуй его через землю*» (12–13 сентября 1945 г.; Платонов 2014: 576. Здесь и далее курсив в цитатах наш). Нам хочется сначала выяснить, чем это выражение отличается от обыкновенных и в каких отношениях его можно считать «платоновским». А затем мы рассмотрим вопрос о том, как оно получило свою форму. Существенно, на наш взгляд, что оно появилось не сразу, а после повторений подобных выражений в связи с одним и тем же мотивом после смерти сына в январе 1943 года.

* Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2017в.

Наша гипотеза состоит в том, что приведенное выше выражение, отличающееся типичнейшей для Платонова силой новизны, появилось как бы на вершине ряда более обыкновенных, с помощью которых он искал и обретал образ действия по отношению к своему «любимцу и учителю, как надо жить, страдать и не жаловаться» (Платонов 2014: 561).

В чем состоит странность выражения? (предварительное обсуждение)

Опубликованный в 2014 году сборник писем Платонова вызвал отклики как специалистов, так и широкого круга читателей (Хрящева и Когут 2014, Басинский 2013, Наринская 2016). В центре их внимания находятся, несомненно, письма к жене Марии Платоновой (урожденной Кашинцева). Наталья Корниенко, составитель сборника, подчеркивает значение этих писем: «именно любовно-семейные письма Платонова превращают традиционный сборник писем писателя в самостоятельную книгу, формируют ее внутренний сюжетный нерв и придают всему эпистолярному пронзительную лирико-драматическую интонацию» (Платонов 2014: 8–9). Естественно, что переписка с женой имеет несколько особо интенсивных периодов, связанных с временным отдельным проживанием из-за разных обстоятельств. В частности, это касается и периода Великой Отечественной войны, когда писатель служил военным корреспондентом и писал жене много писем с фронта.

К самым важным темам платоновских писем этого времени относится, разумеется, первый ребенок и единственный сын Платон (Тоша), умерший от чахотки в январе 1943 г. О нем писалось так часто, что по отношению к нему образовалось несколько мотивов, в связи с которыми употребляются характерные выражения. Одним из таких мотивов является «просьба к жене обратиться к умершему сыну». В составленном нами списке (см. приложение к настоящей главе) приведены различные варианты выражений, имеющих отношение к этому мотиву.

Насколько нам известно, самым ранним проявлением этого мотива является следующий отрывок: «Скучаю я по вам обоим — по тебе и по нашему сыну — сильно и грустно. Для меня мертвый Тотик — все равно вечно живой. (...) Сижу в общежитии, думаю о тебе и о могиле на кладбище. *Поцелуй землю на его святой могиле за меня*» (24 мая 1943 г.; Платонов 2014: 526).

Обращает на себя внимание то, что в этом выражении уже есть что-то нестандартное и типичное для Платонова; такие элементы, как сближение живого и мертвого и наделение последнего святостью продолжают играть важную роль в целом ряде выражений, относящихся к данному мотиву.

Но в общем можно сказать, что эта первая просьба к Марии не отличается такой стилистической необычностью или новизной, как *«поцелуй его через землю»*. Нам важно задаться вопросом, как определить качественную разницу между этими (и другими) выражениями. Как справедливо отмечает М. Гаспа-

ров, у Платонова «буквально каждая фраза его насыщена аномальными словосочетаниями, а в чем эта аномальность состоит и какую семантику в себе несет, это очень трудно поддается определению» (Михеев 2015: 413). Мы предполагаем, что анализ ряда выражений, относящихся к одному и тому же мотиву, поможет объяснить, как они эволюционируют и какую семантику они в себе несут.

Но прежде чем взяться за эту работу, будет интересно показать нестандартность анализируемого нами выражения, что мы сделаем с помощью информационно-справочной системы «Корпус русского языка» (<http://ruscorpora.ru/>).

Считается, что использование корпуса языка имеет важное значение, когда речь идет о частотности и сочетаемости отдельных слов или фраз. Что касается платоноведения, некоторые исследователи пользуются статистическим подходом для определения отличительных черт платоновской прозы. Интересные результаты дала, например, работа М. Михеева о частотности появления ключевых концептов в некоторых произведениях Платонова (Михеев 2015: 54–64). Между тем, надо помнить, что статистические результаты все-таки нуждаются в истолковании, поскольку основной задачей литературоведения считается объяснение связи формы и значения в литературных произведениях.

Мы обращаемся к «Национальному корпусу русского языка», чтобы проверить, насколько часто используется словосочетание «через землю», так как именно оно производит сильный эффект в анализируемом нами выражении. Результатами поиска в основном корпусе являются 31 из 115.645 документов (по состоянию на 28.3.2019). Если сосредоточиться на семантическом плане, то их можно разделить на три группы:

- (1) движение (горизонтальное) по земле в смысле «пересекая какую-либо территорию»: «Шел я *через землю* их 100 дней и пришел в землю пигмеев» (М. Шишкин. Венерин волос. 2004); «За ним стояла сила, речь шла лишь о пропуске этой силы *через землю* кривичей, но что такое сила, Перемысл знал твердо» (Б. Васильев. Вещий Олег. 1996); «Ответ только один: через Берингию, *через землю*, которой нет на географических картах» (Д. Орешкин. Край земли. 1984).
- (2) движение (чаще всего вертикальное) под землей в смысле «сквозь землю»: «Ему казалось, что *через землю* он слышит запах свежего хлеба» (А. Приставкин. Ночевала тучка золотая. 1981); «И еще есть в подполье странные окна *через землю* в иной мир» (Г. Чулков. Годы странствий. 1930); «Я знаю: я прошел *через землю* сквозь самые недра, через огонь, я был в царстве звезд и от звезд в звездном вихре за звезды на небесах» (А. Ремизов. Взвихренная Русь. 1917–1924).
- (3) способ действия в смысле «при посредстве земли»: «А *через землю* уж и людей сможешь полюбить» (А. Иванов. Сердце Пармы. 2000); «Родина — это такое место, по нашим понятиям, где люди племени твоего сидят на земле и добывают свой хлеб *через землю*» (Ф. Искандер. Сандро из Чегема. Кн. 1. 1989); «Куда ты от меня пойдешь, коли мы с тобой кольцом *через землю* обручены?» (П. Бажов. Золотые дайки. 1945).

Сопоставляя платоновскую фразу с этими выражениями, можно сказать, что оно стоит ближе всего ко второй и третьей группе. Но более важно, что вышеуказанные примеры отличаются от платоновского тем, что совсем не сложно понять, о чем в них идет речь. На наш взгляд, это происходит потому, что в них нет принципиальной двойственности буквального и переносного значения, которая присутствует в платоновской фразе. Возможно, последний пример из рассказа Бажова также может показаться двойственным, пока не виден контекст. Но в нем речь идет о кольце героини, которое она когда-то потеряла в яме с золотой рудой. Эти слова говорит тот, кто нашел его и полюбил героиню. Таким образом, двойственность этого выражения кажущаяся. Платоновское же выражение, повторим, отличается принципиальной двойственностью буквального и переносного значений, непримиримо противостоящих, и в то же время усиливающих друг друга. То есть, в этом выражении интересна именно неснимаемая семантическая двойственность, характерная для этого писателя.

Таким образом, с помощью корпуса языка можно подтвердить, что выражение «через землю», хотя и не обладает большой частотностью, не является странным, необычным само по себе. Чтобы объяснить странность платоновского выражения, очевидно, надо пользоваться другим подходом. Мы обратим внимание, как уже говорилось выше, на эволюционный аспект данного выражения. Как мы увидим, его странность рождается не случайно, но обоснованно и, может быть, даже закономерно.

Как эволюционируют выражения? (парадигматический анализ)

Окончание письма, как правило, характеризуется формульностью: прощание, пожелание, передача приветов и т. д. Как и начало, окончание более ограничено в свободе выбора тем по сравнению с основным текстом письма. Иначе говоря, в его конце чаще встречается повторение подобных выражений, общих или индивидуальных. Что касается платоновских писем к жене после смерти сына, в конце писем начали повторяться просьбы по поводу его могилы.

Существенно отметить, что ряд выражений, как показывает наш список, представляет собой некоторую «парадигматику», в которой наблюдается характерное сочетание глаголов с объектами. Попробуем описать ее в общих чертах.

Самыми важными глаголами по частоте употребления и выбору объектов являются «поцеловать (поцелуй)» и «поклониться (поклонись)». Их можно считать образующими некоторую парность. А часто употребляющимися объектами являются «земля», «могила», «прах», «сын» (включая имя «Тоша»), менее часто — «изголовье» (как часть могилы).

Говоря о сочетаемости этих глаголов и объектов, можно отметить следующее: повелительное наклонение глагола «поцелуй» сочетается с «землей» (1, 3, 4, 16), с «могилой» (2, 8, 11, 12), с «изголовьем» (5, 15), с «сыном / Тошей» (16, 18), но ни разу с «прахом». «Поклонись» же сочетается с «прахом» (7, 14, 16), с «сыном / Тошей» (6, 17), с «могилой» (3), но ни разу с «землей» и «изголовьем».

То есть объект «земля» сочетается исключительно с глаголом «поцелуй», между тем как «прах» имеет такую же связь с «поклонись». В этом отношении можно сказать, что выражения «*поцелуй землю*» и «*поклонись праху*» отличаются от других большей типичностью и устойчивостью¹.

Не менее важно отметить, что объект «сын / Тоша» по отношению к этим двум глаголам не функционирует так же активно, как другие объекты («земля», «могила», «прах»), пока не появляется выражение «*поцелуй его через землю*». До этого «сын» использовался как объект только один раз в (6): «*Поклонись нашему сыну*».

Что же касается имен прилагательных, доминантным является «святой» по отношению к существительным «могила» (1), «сын» (2), «прах» (7), «любимец» (15) и «мученик» (16). Как показывает хронологический ряд выражений, прилагательное «святой» стремится к самому сыну («сын», «любимец», «мученик»), а не к его метонимическим атрибутам («могила», «прах»). Можно подумать, что придание «святости» умершему сыну было главной темой для Платонова, повторяющего просьбы к жене об уходе за ним.

Наконец, заслуживает особенного внимания то, что в (16) в связи с днем рождения Тоши развертывается основная парадигма данных выражений:

Хотел написать отдельное письмо по поводу дня рождения Тоши, но боюсь, что оно не успеет дойти до тебя к 22 сентября. *Поклонись его праху* от меня и *поцелуй землю* в голове нашего первенца, нашего святого мученика. Если будет у тебя возможность, подари Саше что-нибудь 22/IX, раз уж нельзя ничего подарить его отцу. Тоша будет доволен тем, что сын его получит подарок, раз он сам, Тоша, уже не может получить подарка от нас.

Поздравь Тошу с днем его рождения и *поцелуй его через землю*. (Платонов 2014: 576)

«*Поклонись его праху*» и «*поцелуй землю*», как говорилось выше, являются типичными и устойчивыми выражениями, которые употребляет писатель по отношению к умершему сыну. Выражение же «*поцелуй его через землю*» представляет собой их комбинацию, сила и новизна которой состоит, на наш взгляд, в следующем:

(1) Объект «сын / Тоша», использованный до этого только один раз, появился снова (правда, в форме местоимения «его»), к тому же впервые в винительном падеже, что служит представлению более сильной связи субъекта и объекта глагола, если, как принято считать, этот падеж

¹ Добавим, что в платоновских военных произведениях нередко встречается выражение «*целовать землю*», получившее тематический вес: «Цибулько изредка приподымал свое лицо от земли и вновь принимал к ней вплотную; опухшие, потрескавшиеся от ветра уста его были открыты, он прижимался ими к земле и отымал их, а затем опять жадно целовал землю, находя в том для себя успокоение и утешение» («Одухотворенные люди»; V, 78); «Все бойцы также опустили на колени следом за командиром, и каждый затем поклонился мертвым и тихо поцеловал землю» («Верное сердце»; V, 185).

«означает самое полное, самое бесповоротное овладение предметом со стороны понятия, заключенного в глаголе» (Я. Гримм; по: Виноградов 1972: 140).

- (2) Если *«поцелуй его через землю»* является результатом комбинации выражений *«поцелуй землю»* и *«поклонись его праху»* с помощью сменны объекта, то должно было бы быть создано выражение *«поцелуй его прах»* (!). Но эта версия сильно меняла бы то, что Платонов хотел передать Марии, потому что ему было важно воскресение сына, а не утверждение его смерти. Он не мог сказать *«поцелуй прах»*, ему надо было сказать именно *«поцелуй его (Тошу)»*.
- (3) Говоря о теме воскресения, намеченной в этом выражении, стоит вспомнить, что Платонов в предыдущих письмах наделял сына святостью, которая имеет важную связь с воскресением. И мотив дня рождения также актуализировал эту тему.
- (4) Есть основание считать, что при комбинации устойчивых выражений фраза *«его праху»* трансформировалась в *«через землю»*, если, во-первых, дательный падеж имеет отношение к понятию направления, выражая *«значение адресата, пункта, куда направлено действие»* (Виноградов 1972: 142), а во-вторых, слово *«прах»* имеет также значение *«чернозем, земля»* (Даль 1994: III, 998)². То есть трансформация тут происходит двояко, по осям *«адресат — путь»* и *«останки — земля»*.

Таким образом, хотелось бы подчеркнуть, что фраза *«поцелуй его через землю»* выделяется особенной выразительностью именно потому, что она родилась из повторения выражений на одну и ту же тему, взаимопроникновение которых послужило появлению нового.

В этой связи отметим важный фактор, способствовавший трансформации выражения: внук Саша (сын Платона) и дочь Мария. Значение рождения дочери в октябре 1944 года для Платонова в отношении умершего первенца ясно из записи того же периода: *«Рождение второго ребенка тоже измена первому? Как измена любви»* (Платонов 2000б: 273).

Весьма характерно, что упоминания о внуке и дочери появляются вместе с упоминаниями об умершем сыне. Платонов часто просит Марию одновременно поцеловать их и атрибуты умершего: *«Поцелуй его [Сашу] за деда-солдата и поцелуй еще могилу нашего сына»* (11); *«Поклонись за меня праху нашего»*

² По поводу связи *«праха»* и *«земли»*, разумеется, нужно учитывать библейское выражение: *«И создал Господь Бог человека из праха земного»* (Быт. 2: 7). У Платонова также нередко встречается данное выражение: *«Вощеву дали лопату, и он с жестокостью отчаяния своей жизни сжал ее руками, точно хотел добыть истину из середины земного праха»* («Котлован»; III, 422); *«Она припала лицом к земному праху и заголосила грудным и нежным голосом»* («Броня»; V, 58); *«Жалкие живые былинки, росшие по отколу, погибшая овца и чьи-то давно иссохшие кости равно вдавливались ребрами танковых гусениц в тепеливый прах земли»* («Одухотворенные люди»; V, 107).

сына. Поцелуй внука» (14); «Поцелуй за меня изголовье моего святого любимца. Поцелуй Сашку» (15). «Внук» появляется в винительном падеже по отношению к глаголу «поцеловать» без каких-либо проблем, между тем как «сын», как говорилось выше, никогда не упоминался в такой форме прежде (16). Ясно, что новое выражение по отношению к сыну стало возможно под влиянием выражений по поводу внука. Объединение мотивов, относящихся к умершему и живым, способствовало изменению парадигмы данных выражений, результатом чего является новое сочетание глагола и объекта.

Что касается выражений после (16), важно отметить, что в них как бы намечается уверенность в воскресении сына. Платонов пишет о нем в каком-то светлом тоне, который может показаться странным, но вполне логичен в ряду выражений, в которых он разбирался с тем, как относиться к умершему сыну: «На днях будет ему 23 года! *Поздравь его и поклонись ему от меня. Поцелуй Сашу, обними мою любимую Машку*» (16 сентября 1945 г.; Платонов 2014: 579); «До свиданья, дорогая. *Поцелуй наших детей. Обнимаю тебя*» (10 октября 1945 г.; Платонов 2014: 581).

Несомненно, что в просьбе «Поцелуй наших детей» имеется в виду и Тоша. Необычность этой просьбы сопровождается максимальной семантической насыщенностью: под пером Платонова Тоша опять появился в винительном падеже вместе со своим сыном и сестрой. После этого выражения в платоновских письмах уже не повторялись просьбы к жене об уходе за Тошей.

Таким образом, можно заключить, что выражение «поцелуй его через землю» получило свою форму с помощью повторения и трансформации фраз, которые, сами отличаясь некоторой нестандартностью, стремились к еще более сильному и искреннему выражению. На наш взгляд, этот случай служит замечательной иллюстрацией того, как у Платонова образуется новое выражение.

Слово в жизни и слово в поэзии (вместо заключения)

В связи с нашей темой остается коснуться вопроса «слово в жизни и слово в поэзии», так как у Платонова письма к жене нередко имеют важную связь с его литературным творчеством.

Если обратить внимание на отношение писем относительно смерти сына с литературными произведениями, нужно вспомнить, что мотивы могилы, земли и воскресения занимают весьма важное место во многих произведениях Платонова, в том числе и самых главных — «Чевенгуре» и «Котловане»³. Е. Яблоков назвал тему коллизии «человек и земля», возникшую еще в начале 1920-х годов, «актуальной до конца жизни писателя» (Яблоков 2017: 10). И. Спиридонова отмечает: «Образ земли на протяжении всего творчества Платонова хранит мифологический комплекс “матери-сырой земли”» (Спиридонова 2014а: 51).

³ Хотелось бы также особенно указать на его пьесу «Голос отца», где тематизирован мотив могилы отца. См. восьмую главу настоящей книги.

Между тем, в военных рассказах, которые он писал в те же годы, что и данные письма, наблюдается новое, особенное отношение жизни и поэзии Платонова⁴. Как говорилось выше, выражение «*поцелуй его через землю*» можно считать родившимся из комбинации более устойчивых для писателя выражений «*поклонись его праху*» и «*поцелуй землю*». В таком случае кроме «*поцелуй его через землю*» могло бы образоваться еще одно новое выражение: «*поклонись земле*».

Может быть, это рассуждение покажется немножко натянутым. Но нельзя не заметить, что в военных рассказах Платонова существенную роль играет мотив особенного, заветного отношения к земле. Коротко разберем его, используя примеры из рассказа «Пустодушие», написанного, вероятнее всего, в 1944 и впервые опубликованного в 1967 году (по комментариям Н. Корниенко; V, 531). В нем можно заметить, с одной стороны, повторение давно используемого мотива земли, а с другой — то своеобразное расширение его семантического плана и характерного (нестандартного) словосочетания, которое соответствует выражениям в письмах того же периода. Например:

Женщина и ее сын пришли к могиле проведать своего мертвого. Они опустились на колени у места погребения и стали молча смотреть в землю. У женщины вышли из глаз тихие редкие слезы, и трудная печаль овладела ею, словно горе ее могло быть искуплением жизни перед лицом умершего. (V, 250)

— Давай, мама, откопаем папу! — сказал сын матери. — Пусть он дома лежит. У нас дом тоже теперь в земле...

Мать увела сына от отца. Мертвый остался опять один в земле. (V, 251)

— Зачем он [немец] тебе? — спросил я у сироты. — Ты убить его хочешь? Мальчик со странной грустью поглядел на меня.

— Нет... Пусть он сперва отца нам отдаст. А потом он *пусть сам умрет в землю*... (V, 252)

Можно видеть, что по ходу сюжета мотив земли выделяется и по значению, и по форме так, что он приобретает в рассказе символическую функцию. Правда, нестандартность фразы «*умрет в землю*» частично мотивирована тем, что ее высказал ребенок. Но в то же время очевидно, что фраза насыщена семантически и образует некую символику земли.

Добавим, что Платонов, включая большой фрагмент этого неопубликованного рассказа в эссе «Из записной книжки», датированное 1947 г., переписал несколько мест, из которых наше внимание привлекает следующее изменение:

⁴ С. Пономарева обращает особенное внимание на тему земли в военных рассказах Платонова: «Во время войны в земле для А. Платонова опять происходит сосредоточение многих смыслов: и патриотизм, и Родина, и солдатская доблесть, и мать, поведившая сына на фронт...» (Пономарева 2000: 440); «Мы видим, что в самые ответственные и волнующие моменты герои Платонова бессознательно обращаются к земле, как к чему-то мудрому, вечному, воплотившему в себе связь времен и поколений» (Пономарева 2003: 404).

- А мертвых доктор не лечит?
- Нет, сынок. Доктора их лечить не умеют. («Пустодушие»; V, 250)
- А мертвые из земли бывают жить?
- Нет, сынок, они не бывают. («Из записной книжки»; V, 498)

Здесь также можно заметить эволюцию выражения, осуществленную с помощью повторения. Таким образом, мы фиксируем следующие выражения по поводу земли, которые можно с уверенностью назвать «платоновскими»: *поцеловать через землю, умереть в землю, жить из земли*.

Представляется, что эти своеобразные выражения, хотя каждое из них появляется только один раз, играют существенную роль в образовании символики земли, которая приобрела особенный статус в жизни и творчестве Платонова. Повторим, что эта символика своеобразна не только по значению, но и по форме выражения. А новые формы образуются у писателя через повторение и трансформацию старых, которые также сохраняют свою жизнь в его жизненном и художественном мирах.

Приложение

Список тех мест в письмах А. Платонова к жене, в которых он просит ее что-то сделать относительно умершего сына, а также внука и дочери. Указаны только места, где он выражает просьбу, используя глаголы в повелительном наклонении. Чтобы был понятен контекст, цитируются также предшествующие и последующие предложения. Страницы указаны по следующему изданию: Платонов 2014. Курсив в цитатах наш.

№	Стр.	Даты	Цитаты
1	526	24/5/43	Сижу в общежитии, думаю о тебе и о могиле на кладбище. <i>Поцелуй</i> землю на его святой могиле за меня.
2	528	28/5/43	<i>Поцелуй</i> за меня могилу в изголовье нашего святого сына.
3	532	8/6/43	<i>Поклонись</i> за меня могиле моего сына и <i>поцелуй</i> за меня землю на ней.
4	534	12/6/43	Ты, конечно, пойдешь к нашему сыну, <i>поцелуй</i> его землю в изголовье, скажи, что я люблю его больше всего на свете.
5	535	24/6/43	Особенно хочу немедленно написать одну повесть — ты знаешь о чем. <i>Поцелуй</i> изголовье его могилы. <i>Скажи</i> ему, что я скоро приду к нему и поклонюсь ему.
6	536	25/6/43	<i>Поклонись</i> нашему сыну. Целую тебя.

7	542	30/7/'43	Пиши же мне, милая, и <i>поклонись</i> святому праху нашего мученика.
8	543	31/7/'43	<i>Поцелуй</i> могилу нашего сына. Береги себя, чтобы я увидел тебя.
9	544	3/8/'43	<i>Помолись</i> о нашей судьбе праху нашего мученика-сына. Мне часто кажется, что он цел, существует, и лишь звуки его голоса не доходят до нас, а он наблюдает за нами.
10	553	4/10/'43	Сегодня 9 месяцев минуло со дня смерти нашего сына. Прошло с его смерти ровно столько же времени, сколько он лежал перед рождением в твоём чреве. И вот уже 270 дней прошло, как он ушел ото всех живых, почти триста суток он лежит в земле. Но он оставил после себя свое подобие — милого Сашку. <i>Поцелуй</i> его за меня, деда-солдата...
11	554–555	15/3/'44	Помнит ли он [Саша] обо мне или уже стал забывать? <i>Поцелуй</i> его за деда-солдата и <i>поцелуй</i> еще могилу нашего сына.
12	559	27/6/'44	И я думаю — как хорошо было бы, если б ты, Сашка и тот, кто в тебе еще не проснулся, гуляли все вместе здесь. <i>Поцелуй</i> от моего имени могилу нашего сына.
13	561	1/7/'44	Если почему-либо 4-го не будет панихиды, то <i>отслужи</i> ее позже, и я так же, как и 4-го июля, буду незримо, своею памятью стоять у его могилы и плакать по нем.
14	564	13/7/'44	Крепко тебя целую. <i>Поклонись</i> за меня праху нашего сына. <i>Поцелуй</i> внука.
15	566	17/7/'44	Целую и обнимаю тебя крепко. Я знаю, как тебе тяжело. <i>Поцелуй</i> за меня изголовье могилы моего святого любимца. <i>Поцелуй</i> Сашку.
16	576	12–13/9/'45	Хотел написать отдельное письмо по поводу дня рождения Тоши, но боюсь, что оно не успеет дойти до тебя к 22 сентября. <i>Поклонись</i> его праху от меня и <i>поцелуй</i> землю в голове нашего первенца, нашего святого мученика. Если будет у тебя возможность, подари Саше что-нибудь 22/IX, раз уж нельзя ничего подарить его отцу. Тоша будет доволен тем, что сын его получит подарок, раз он сам, Тоша, уже не может получить подарка от нас. <i>Поздравь</i> Тошу с днем его рождения и <i>поцелуй</i> его через землю.

17	579	16/9/'45	<p>Здесь [в Ялте] когда-то и ты была с Тошей. Завтра я пройду по тем же камням, где когда-то ходили его ноги.</p> <p>На днях ему будет 23 года! <i>Поздравь</i> его и <i>поклонись</i> ему от меня. <i>Поцелуй</i> Сашу, <i>обними</i> мою любимую Машку.</p>
18	581	10/10/'45	<p>До свиданья, дорогая. <i>Поцелуй</i> наших детей. Обнимаю тебя.</p>

ЛИТЕРАТУРА

Тексты А. Платонова, за исключением особых случаев, цитируются по восьмитомному собранию сочинений (Платонов 2009–2011); в ссылках на это издание указывается только номер тома и страницы.

Ссылки на источники, написанные на иностранных языках, указываются в латинице. Перевод цитируемых текстов на русский язык, если это не оговорено особо, выполнен автором настоящей книги.

- Алейников О. 1993. Повесть А. Платонова «Ювенильное море» в общественно-литературном контексте 30-х годов // *Андрей Платонов. Исследования и материалы: межвузовский сборник научных трудов*. Воронеж: Изд. Воронежского университета. С. 71–80.
- Алейников О. 2003. Агиографические мотивы в прозе Платонова о Великой отечественной войне // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 142–147.
- Алейников О. 2005. О «навсегда потерянном времени» (1918–1919 гг. в сознании героев и автора романа «Чевенгур») // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН. С. 285–302.
- Алейников О. 2013. *Андрей Платонов и его роман «Чевенгур»*. Воронеж: Наука-Юнипресс.
- Анисова А. 2011. От звука к смыслу: Звукопись в пьесе «Шарманка» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 96–103.
- Анисова А. 2014. Звуковая организация пьесы А. Платонова «Шарманка» // *Сибирский филологический журнал*. № 3. С. 136–142.
- Анисова А. 2017. Сопоставление персонажей «Цемент» Ф. Gladкова и «Котлована» Платонова (Лингвистический аспект) // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН. С. 216–223.
- Антонова Е. 2003. История формирования первой прозаической книги А. Платонова (О принципах подбора и редактирования текстов) // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 421–442.

- Антонова Е. 2004. О датировке стихотворений книги Платонова «Голубая глубина» // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. СПб.: Наука. С. 296–321.
- Антонова Е. 2016. *Воронежский период жизни и творчества А. П. Платонова: Биография, текстология, поэтика*. М.: ИМЛИ РАН.
- Артюнова Н. 1998. *Язык и мир человека*. М.: Язык русской культуры.
- Баршт К. 2003. Платонов и Вернадский: Неслучайные совпадения // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 319–327.
- Баршт К. 2005. *Поэтика прозы Андрея Платонова*. 2-е изд. СПб.: Филологический факультет СПбГУ.
- Баршт К. 2011. Поэтическая грамматика А. Платонова в пьесе «Ноев ковчег»: Парафраз, реминисценция и аллюзия // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 191–208.
- Басинский П. 2013. Сочувствие — честность писателя // *Российская газета. Федеральный выпуск*. № 6253 (277). 09.12.2013.
- Бахтин М. 1996–2012. *Собрание сочинений*. В 6 т. М.: Русские словари, Языки славянских культур.
- Божидарова Н. 1999. Абсурд ситуации в романе (Сарториус и Комягин) // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 3. М.: Наследие. С. 298–303.
- Бочаров С. 1994. «Вещество существования» (Выражение в прозе) // Корниенко Н. и Шубина Е. (ред.) *Андрей Платонов: Мир творчества*. М.: Современный писатель. С. 10–46.
- Бочаров С. 1999. Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории // Бочаров С. *Сюжеты русской литературы*. М.: Языки русской культуры. С. 121–151.
- Брагина Н. 2008. «Котлован» Платонова: Революция в стиле экспрессионизма // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. СПб.: Наука. С. 87–98.
- Брагина Н. 2009. Зеркало как основа видения мира (по рассказу А. Платонова «Уля») // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского: Литературоведение*. № 6 (2). С. 26–31.
- Брель С. 2003. Эстетика Платонова в контексте представлений об энтропии // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 328–333.
- Бродский И. 1994. Предисловие к повести «Котлован» // Корниенко Н. и Шубина Е. (ред.) *Андрей Платонов: Мир творчества*. М.: Современный писатель. С. 154–156.
- Варламов А. 2013. *Андрей Платонов*. М.: Молодая гвардия.
- Виноградов В. 1972. *Русский язык (грамматическое учение о слове)*. Изд. 2-ое. М.: Высшая школа.
- Виноградов В. 2003. *Язык и стиль русских писателей: От Гоголя до Ахматовой*. М.: Наука.

- Вознесенская М. 1995. Об особенностях повествования в рассказе «Усомнившийся Макар» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 2. М.: Наследие. С. 292–297.
- Волков А. 2001. *Курс русской риторики*. М.: Изд. Храма св. муч. Татианы.
- Воронцова Г. 2017. Тема Петра I в творчестве А. Платонова и А. Толстого // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН. С. 62–69.
- Вроон Р. 1996. Хлебников и Платонов: Предварительные заметки // *Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В. П. Григорьева*. М.: Институт русского языка. С. 55–65.
- Вульф В. 1989. *Избранное*. Пер. Суриц Е. М.: Художественная литература.
- Вьюгин В. 1995а. Из наблюдений над рукописью романа «Чевенгур» (От автобиографии к художественной обобщенности // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 1. СПб.: Наука. С. 128–145.
- Вьюгин В. 1995б. Повесть А. Платонова «Строители страны». К реконструкции произведения // *Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов*. СПб.: Наука. С. 309–341.
- Вьюгин В. 1999. Поэтика А. Платонова и символизм // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 3. М.: Наследие. С. 267–273.
- Вьюгин В. 2000. «Чевенгур» и «Котлован»: Становление стиля Платонова в свете текстологии // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 605–624.
- Вьюгин В. 2004. *Андрей Платонов: Поэтика загадки. Очерк становления и эволюции стиля*. СПб.: РХГИ.
- Вьюгин В. 2008. «Сюр-реалии» Платонова: От Бретона до Бродского (К проблеме эстетической идентификации писателя) // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. СПб.: Наука. С. 3–21.
- Вьюгин В. 2014. *Политика поэтики: Очерки из истории советской литературы*. СПб.: Алетейя.
- Галушкин А. 1994. К истории личных и творческих взаимоотношений А. П. Платонова и В. Б. Шкловского // Корниенко Н. и Шубина Е. (ред.) *Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии*. М.: Современный писатель. С. 172–183.
- Гах М. 2000. Лирика А. Платонова: Контексты и текстология // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 448–459.
- Геллер М. 1999. *Андрей Платонов в поисках счастья*. М.: МИК.
- Горская А. 2011. «У нас вещей нету, а есть отношения...» (Об одной литературной аллюзии в пьесе «Дураки на периферии») // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 60–66.
- Горская А. 2017. Лирический след Маяковского в художественном самоопределении молодого Платонова // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН. С. 81–93.
- Гюнтер Х. 1995. Котлован и Вавилонская башня // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 2. М.: Наследие. С. 145–151.

- Гюнтер Х. 1999а. «Ювенильное море» А. Платонова как пародия на производственный роман // *Russian Literature*. XLVI. P. 161–170.
- Гюнтер Х. 1999б. «Счастливая Москва» и архетип матери в советской культуре 30-х годов // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 3. М.: Наследие. С. 170–175.
- Гюнтер Х. 2004. Аллегорические структуры в «Котловане» // *Russian Literature*. LVI. P. 107–119.
- Гюнтер Х. 2012. *По обе стороны от утопии: Контексты творчества А. Платонова*. М.: Новое литературное обозрение.
- Даль В. 1994. *Толковый словарь живого великорусского языка*. В 4 т. Под ред. Бодуэна де Куртенэ И. М.: Прогресс, Универс.
- Дебюзер Л. 1999. «Медный всадник», «Что делать?» и роман Платонова // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 3. М.: Наследие. С. 320–332.
- Дебюзер Л. 2003. Тайнопись романа «Счастливая Москва»: Пародия сталинских текстов // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 554–567.
- Дмитровская М. 1994. Феномен пустоты: Взгляд А. Платонова на особенности человеческого сознания // *Художественное сознание в литературе XIX–XX веков*. Калининград. С. 80–89.
- Дмитровская М. 1995. А. П. Платонов и В. А. Поссе // *Андрей Платонов: Проблемы интерпретации*. Воронеж: Траст. С. 44–51.
- Дмитровская М. 1999. Философский контекст романа А. Платонова «Счастливая Москва» (Платон, Аристотель, О. Шпенглер) // *Russian Literature*. XLVI. P. 139–160.
- Дмитровская М. 2003. «Огненная Мария» // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 108–141.
- Добренко Е. 2017. Платонов и Сталин: Диалоги на «Тарабарском языке» // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН. С. 110–119.
- Дооге Б. 2013. «Среди дыма и разных вопросов». О семинаре по проблемам перевода произведений Андрея Платонова // Дооге Б., Лангерак Т., Яблоков Е. (ред.) *Возвращаясь к Платонову: Вопросы рецепции*. СПб.: Дмитрий Буланин. С. 39–76.
- Дронова Т. 2000. Мифологема «конца истории» в творчестве Д. Мережковского и А. Платонова // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 209–217.
- Друбек-Майер Н. 1994. Россия — «пустота в кишках» мира: «Счастливая Москва» (1932–1936 гг.) А. Платонова как аллегория // *Новое литературное обозрение*. №9. С. 251–268.
- Дужина Н. 2000. «Действующие люди» (Проблемы текстологии пьесы «Шарманка») // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 562–582.
- Дужина Н. 2003. Мелодии Шарманки (Цитата и аллюзия в пьесе «Шарманка») // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 514–531.

- Дужина Н. 2011. Театр 1930 г. и «Шарманка» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 309–327.
- Дырдин А. 2003. Комедия «Ноев ковчег»: «вещь Бога» или неизвестная сила // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 195–200.
- Жирмунский В. 2001. Задачи поэтики // В. Жирмунский. *Поэтика русской поэзии*. СПб.: Азбука-классика. С. 25–78.
- Жунжурова-Фишерман О. 2000. Культурные традиции в повести «Джан» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 677–687.
- Звизняцковский В. 2011. Платонов на Плато (Архаика синкретизма в платоновской драматургии и «чеховское» в драмах А. Платонова и В. Набокова) // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 247–255.
- Золотоносов М. 1994. «Ложное солнце»: «Чевенгур» и «Котлован» в контексте советской культуры 1920-х годов // Корниенко Н. и Шубина Е. (ред.) *Андрей Платонов: Мир творчества*. М.: Современный писатель. С. 246–283.
- Ивлев В. 2003. «Голубая глубина»: К семантике заглавия // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 492–500.
- Ипатова С. 2008. «Муравейник» в социальной прогностике Платонова и Достоевского // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. СПб.: Наука. С. 22–38.
- Карасев Л. 1994. Знаки «покинутого детства» (Анализ «постоянного» у А. Платонова) // Корниенко Н. и Шубина Е. (ред.) *Андрей Платонов: Мир творчества*. М.: Современный писатель. С. 105–121.
- Карасев Л. 2000. Вверх и вниз (Достоевский и Платонов) // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 168–184.
- Карасев Л. 2001. *Вещество литературы*. М.: Языки славянской культуры.
- Карасев Л. 2002. *Движение по склону: О сочинениях А. Платонова*. М.: РГГУ.
- Карасев Л. 2011. «Предыдущего не считайте здоровым...» (Гоголь и Платонов: Об одной параллели) // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 220–223.
- Касаткина Е. 1995. «Прекращение вечности времени», или Страшный Суд в котловане (Апокалиптическая тема в повести «Котлован») // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 2. М.: Наследие. С. 181–190.
- Кеба А. 2001. *Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи*. Каменец-Подольский: Абетка-НОВА.
- Кеба А. 2008. Игра в поэтике Андрея Платонова и Джеймса Джойса (Типологический аспект) // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. СПб.: Наука. С. 39–47.
- Ковалев О. 2011. *Нарративные стратегии в творчестве Ф. М. Достоевского*. Барнаул: Изд. Алтайского государственного университета.
- Коваленко В. 2000. Язык свободы у Достоевского и Платонова // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 201–208.

- Кожевникова Н. 2000. Тропы в прозе А. Платонова // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 369–377.
- Колесникова Е. 2005. К вопросу о традициях серебряного века в «Чевенгуре» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН. С. 98–103.
- Колесникова Е. 2008. Тенденции неоклассицизма в романе Платонова «Счастливая Москва» // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. СПб.: Наука. С. 120–135.
- Колесникова Е. 2013. *Малая проза Андрея Платонова: Художественные константы; принципы публикации*. СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУТД».
- Колосс Л. 2000. Лирический сюжет книги «Голубая глубина» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 442–447.
- Кондакова И. 2012. Топоним в составе структуры образа. <http://www.jourclub.ru/24/1339> (доступ от 28. 2. 2019).
- Конфуций. 2016. *Уроки мудрости*. М.: Изд. «Э».
- Корниенко Н. 1988. Человек и природа в прозе А. Платонова и М. Пришвина (к проблеме типизации характера в советской литературе) // *Проблема характера в советской литературе*. Челябинск: Челябинский гос. пед. институт. С. 41–49.
- Корниенко Н. 1993. История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // *Здесь и теперь*. № 1. С. 6–320.
- Корниенко Н. 2000. Наследие А. Платонова — испытание для филологической науки // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 117–137.
- Корниенко Н. 2003. «Сказано русским языком...» Андрей Платонов и Михаил Шолохов: *Встречи в русской литературе*. М.: ИМЛИ РАН.
- Корниенко Н. 2009. «Письма о любви и горе»: Письмо и текст // *Архив А. П. Платонова*. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН. С. 377–397.
- Корниенко Н. 2014. Андрей Платонов и Демьян Бедный (Предварительные замечания) // *Творчество А. Платонова: Проблемы интерпретации и восприятия*. Воронеж: Наука-Юнипресс. С. 94–133.
- Корниенко Н. 2017. И. Бабель в «Фабрике литературы» А. Платонова // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН. С. 49–61.
- Корниенко С. 2011. Жуковский и Пушкин в «Ученике Лицея» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 170–177.
- Корчагина Е. 1970. О некоторых особенностях сказовой формы в рассказе «Река Потудань» // *Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения*. Воронеж: Изд. Воронежского университета. С. 107–116.
- Крапивин В. Иранские грезы: Арийская тема в творчестве Хлебникова и Платонова // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 296–303.
- Краснощекова Е. 1978. О художественном мире Андрея Платонова // *Платонов А. Избранные произведения в двух томах*. Т. 1. М.: Художественная литература. С. 5–28.

- Крончик Л. 1970. Особенности сатиры А. Платонова («Город Градов») // *Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения*. Воронеж: Изд. Воронежского университета. С. 117–129.
- Кулагина А. 2003. Образ русского ратника в фольклоре и в военной прозе А. Платонова // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 101–107.
- Лангерак Т. 2000. Очерк «Первый Иван»: Опыт комментария // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 583–590.
- Ларокка Дж. 2011. Смерть и бессмертие в пьесах «14 Красных избушек» и «Голос отца» (О судьбе проекта Н. Федорова в творчестве А. Платонова 1930–1940 гг.) // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 117–122.
- Левин Ю. 1998. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Левин Ю. *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. М.: Языки русской культуры. С. 392–419.
- Ливингстон А. 2000. Христианские мотивы в романе «Чевенгур» // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 556–561.
- Липкин С. 1997. *Квадрига*. М.: Аграф, Книжный сад.
- Лотман Ю. 1971. *Структура художественного текста*. Providence: Brown University Press.
- Лотман Ю. 1992. *Избранные статьи*. В 3 т. Таллинн: Александра.
- Любушкина М. 2005. Библия в романе «Чевенгур» // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН. С. 354–360.
- ЛЭТП 2001. Николукин А. (ред.) *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М.: НПК «Интелвак».
- Малаховская А. 2007. *Наследие Бабы-Яги: Религиозные представления, отраженные в волшебной сказке, и их следы в русской литературе XIX–XX вв.* СПб.: Алетейя.
- Малыгина Н. 1994. «Рассказ о многих интересных вещах» в контексте творчества Андрея Платонова // Корниенко Н. и Шубина Е. (ред.) *Андрей Платонов: Мир творчества*. М.: Современный писатель. С. 180–192.
- Малыгина Н. 1999. Роман Платонова как мотивная структура // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 3. М.: Наследие. С. 212–222.
- Малыгина Н. 2000. Диалог Платонова с Достоевским // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 185–200.
- Малыгина Н. 2018. *Андрей Платонов и литературная Москва: А. К. Воронский, А. М. Горький, Б. А. Пильняк, Б. Л. Пастернак, Артем Веселый, С. Ф. Буданцев, В. С. Гроссман*. М., СПб.: Нестор-История.
- Мандельштам О. 1993. *Собрание сочинений в четырех томах*. М.: Арт-Бизнес-Центр.
- Мароши В. 2003. Размышления Платонова о поэме Пушкина «Медный всадник» в романе «Чевенгур» // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 507–513.
- Матвеева И. 2000. Тамбовские реалии в повести «Город Градов» // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 503–509.

- Меерсон О. 1997. «Свободная вещь»: Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Oakland: Berkely Slavic Specialties.
- Меерсон О. 2004. Москва, ты кто? Сходные вопросы без ответов у Хлебникова и Платонова // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. СПб.: Наука. С. 205–213.
- Меерсон О. 2016. *Апокалипсис в быту: Поэтика неостранения у Андрея Платонова*. М.: Гранат.
- Михеев М. 2000. Неправильность платоновского языка: Намеренное косноязычие или бессильно-невольные «затруднения» речи? // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 385–392.
- Михеев М. 2003. *В мир Платонова через его язык: Предположения, факты, истолкования, догадки*. М.: Изд. Московского университета.
- Михеев М. 2005. Редактирование своего собственного текста: Стиль+ и стиль– // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН. С. 392–404.
- Михеев М. 2011. «Дураки на периферии»: Платонов / Пильняк — на сколько %? (Подход к теме взаимопроницаемости идиостилей) // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 26–36.
- Михеев М. 2015. *Андрей Платонов... и другие. Языки русской литературы XX века*. М.: Языки славянской культуры.
- Мокиенко В. 2003. *Словарь сравнений русского языка*. СПб.: Норинт.
- Мокиенко В., Никитина Т. 1998. *Толковый словарь языка совдепии*. СПб.: Фолио-пресс.
- Мороз О. 2001. *Историческая концепция Андрея Платонова: Вселенная — человек — техника*. Краснодар: Кубанский гос. университет; Виноградов-фонд.
- Московская Д. 2000. Художественное осмысление политической реальности первого десятилетия революции в прозе А. Платонова 1926–1927 гг. // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 395–429.
- Моссур М. 2003. Девушка Роза: Dziewczyna — Róża, Róża (Две польские интерпретации платоновского рассказа) // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 601–607.
- Моссур М. 2004. Непереводимый Платонов? // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. СПб.: Наука. С. 437–446.
- Мущенко Е. 1995. Художественное пространство «правды» в творчестве А. Платонова // *Андрей Платонов: Проблемы интерпретации*. Воронеж: Траст. С. 60–68.
- Найман Э. 1994. «Из истины не существует выхода» — Андрей Платонов между двух утопий // *Russian Studies: Ежеквартальник русской философии и культуры*. № 1. С. 117–145.
- Наринская А. 2014. Редкость быть человеком // *Коммерсантъ Weekend*. 07.02.2014. С. 18. <http://kommersant.ru/gallery/2394878> (доступ от 28. 2. 2019).
- Никонова Т. 2000. Смыслообразующая роль оппозиции в повести «Ямская слобода» // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 282–288.

- Никонова Т. 2011а. Платоновский миф о Пушкине (Литературно-критические статьи 1930-х гг. и пьеса «Ученик Лицея» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 161–169.
- Никонова Т. 2011б. *Андрей Платонов в диалоге с миром и социальной реальностью*. Воронеж: Наука-Юнипресс.
- Никулина М. 2008. Утопия и антиутопия в повести А. Платонова «Ювенильное море» // *Вестник Новгородского университета*. № 49. С. 78–81.
- Нонака С. 2000. К вопросу о точке зрения в романе «Чевенгур» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 523–534.
- Нонака С. 2003. Рассказ «Уля». Мотив отражения и зеркала // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 220–230.
- Нонака С. 2004. Силлепсис в «Котловане» Платонова // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. СПб.: Наука. С. 378–399.
- Нонака С. 2005. Повтор сравнений в «Чевенгуре» (К постановке вопроса) // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН. С. 335–344.
- Нонака С. 2008. Категориальная ошибка как стилистический принцип Платонова («Котлован») // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. СПб.: Наука. С. 62–73.
- Нонака С. 2011. Взгляд и голос: Еще раз об «Уле» и «Голосе отца» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 129–138.
- Нонака С. 2012. Андрей Платонов в Японии: К вопросу о восприятии советской литературы // *Россия и Япония: Гуманитарные исследования. Материалы III российско-японской научной конференции*. Владивосток: Изд. Дальневосточного федерального университета. С. 142–155.
- Нонака С. 2015а. Ситуативное сравнение в «Чевенгуре» // *Зборник матице српске за славистику*. 87 (2015). С. 199–212.
- Нонака С. 2015б. Противостояние лиризма и антилиризма как момент эволюции творчества А. П. Платонова («Однажды любившие» и др.) // Яблоков Е. (ред.) *Поэтика Андрея Платонова. Сб. 2. Новые территории*. М.: Совпадение. С. 7–17.
- Нонака С. 2015в. Метонимический принцип в романах В. Гроссмана // *Запечатленная победа: Ключевые образы, концепты, идеологемы*. СПб.: ИРЛИ. С. 41–44.
- Нонака С. 2016. В. Гроссман в контексте мировой литературы (К вопросу о переосмыслении русской литературы советского времени) // Дмитриев А. и Глушаков П. (ред.) *Острова любви Борфедда. Сборник к 90-летию Бориса Федоровича Егорова*. СПб.: ИРЛИ. С. 645–652.
- Нонака С. 2017а. А. Платонов между реализмом и модернизмом: Сравнение как конструктивный принцип романа // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН. С. 176–182.
- Нонака С. 2017б. «Запас лиризма»: К жанровой соотношенности стихов и прозы Андрея Платонова // Яблоков Е. (ред.) *Поэтика Андрея Платонова. Сб. 3. «Скрытая теплота революции»*. М.: Полимедиа. С. 90–103.
- Нонака С. 2017в. Как выражение получает свою форму и утешает человека. К одному мотиву в письмах А. Платонова // *Философский полилог*. Вып. 1 (2017). С. 111–125.

- Нонака С., Юнсун Ю. 2013. К вопросу о разном восприятии литературы в далеком культурном контексте: Андрей Платонов в Корее и Японии // Дооге Б., Лангерак Т., Яблоков Е. (ред.) *Возвращаясь к Платонову: Вопросы рецепции*. СПб.: Дмитрий Буланин. С. 93–122.
- Орлицкий Ю. 1995. Стиховое начало в прозе А. Платонова (Предварительные замечания) // *Андрей Платонов: Проблемы интерпретации*. Воронеж: Траст. С. 51–59.
- Павлович Н. 2004. *Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке*. М.: Азбуковник.
- Папкина Е. 2017. Книга Всеволода Иванова «Тайное тайных» в кругу чтения Платонова // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН. С. 43–48.
- Пастушенко Ю. 1995. Поэтика смерти в повести «Котлован» // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 2. М.: Наследие. С. 191–197.
- Платонов А. 1936. Фро // *Литературный критик*. № 8. С. 129–145.
- Платонов А. 1942. Одушевленные люди // *Знамя*. № 11. С. 115–137.
- Платонов А. 1966а. *Избранное*. М.: Московский рабочий.
- Платонов А. 1966б. Уля // *Семья и школа*. № 4. С. 25–27.
- Платонов А. 1987. Котлован // *Новый мир*. № 6. С. 50–123.
- Платонов А. 1990. *Государственный житель: Проза, ранние сочинения, письма*. Минск: Мастацкая літаратура.
- Платонов А. 1995а. Котлован // Платонов А. *Взыскание погибших*. Под ред. Корниенко Н. М.: Школа-пресс. С. 170–281.
- Платонов А. 1995б. Строители страны (Реконструкция фрагмента повести) // *Из творческого наследия русских писателей XX века.: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов*. СПб.: Наука. С. 342–390.
- Платонов А. 2000а. *Котлован: Тексты, материалы творческой истории*. СПб.: Наука.
- Платонов А. 2000б. *Записные книжки. Материалы к биографии*. Сост., вступ. статья, ком. Корниенко Н. М.: Наследие.
- Платонов А. 2004а. *Сочинения*. Т. 1. Кн. 1. М.: ИМЛИ.
- Платонов А. 2004б. *Сочинения*. Т. 1. Кн. 2. М.: ИМЛИ.
- Платонов А. 2006. *Ноев ковчег: Пьесы*. М.: Вагриус.
- Платонов А. 2009. *Архив А. П. Платонова*. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН.
- Платонов А. 2009–2011. *Собрание сочинений*. В 8 т. М.: Время.
- Платонов А. 2014. «...я прожил жизнь»: *Письма. 1920–1950 гг.* Сост., вступ. статья, ком. Корниенко Н. и др. М.: АСТ.
- Платонов А. 2016. *Сочинения*. Т. 2. М.: ИМЛИ.
- Поддубцев Р. 2017. К вопросу о том, чем «Котлован» отличается от «Ямы» // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН. С. 210–215.
- Подорога В. 1989. Евнух души (Позиция чтения и мир Платонова) // *Вопросы философии*. № 3. С. 21–26.
- Подорога В. 2011. Евнух души: «Революционные машины» и литература А. Платонова // Подорога В. *Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы в двух томах*. Т. 2. Ч. 1. М.: Культурная революция.

- Полтавцева Н. 2000. Текст и интертекст в детских рассказах А. Платонова 50-х годов // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 2. СПб.: Наука. С. 58–68.
- Полтавцева Н. 2004. Мотив сиротства как проблема культуры у Платонова и Джойса (Саша Дванова и Стивен Дедалус) // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. СПб.: Наука. С. 263–280.
- Полтавцева Н. 2011. «Странный человек пришел...» (А. Островский): Другой в драматургии А. Платонова // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 336–346.
- Пономарева С. 2000. «Я родился на прекрасной живой земле...» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 430–441.
- Пономарева С. 2003. Образ русской земли в военных рассказах Платонова // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 395–404.
- Пронин В., Таганов Л. 1970. А. Платонов — поэт (Сборник «Голубая глубина») // *Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения*. Воронеж: Изд. Воронежского университета. С. 130–138.
- Проскурина Е. 2000. Мистериальные аспекты поэтики повести «Котлован» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 591–599.
- Проскурина Е. 2001. *Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х — 30-х годов (на материале повести «Котлован»)*. Новосибирск: Сибирский хронограф.
- Проскурина Е. 2015. *Фаустиана Андрея Платонова (на материале прозы 1920-х — 1930-х годов)*. М.: Новый хронограф.
- Проскурина Е., Борисова А. 2014. Тавтология ранней прозы А. Платонова // *Сибирский филологический журнал*. № 4. С. 51–60.
- Проскурина Е., Борисова А. 2017. Поэма в прозе Платонова как пространство художественного эксперимента // *Вестник Томского государственного университета*. № 422. С. 26–31.
- Пруст М. 1992. *В поисках утраченного времени: В сторону Свана*. Пер. Франковского А. СПб.: Советский писатель.
- ПССП 1937. Луппол И., Розенталь С., Третьяков С. (ред.) *Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет*. М.: Художественная литература.
- Радбиль Т. 1998. *Мифология языка Андрея Платонова*. Нижний Новгород: Изд. Нижегородского гос. пед. университета.
- Радбиль Т. 2017. *Язык и мир: Парадоксы взаимоотражения*. 2-е изд. М.: Языки славянской культуры.
- Рафаилова Г. 2007. Лексико-семантические особенности ситуативных сравнений // *Теория языка и межкультурная коммуникация*. №. 1.
- Роженцева Е. 2000. Лирический сюжет в прозе А. Платонова 1927 г. // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 492–502.

- Роженцева Е. 2003. Преодоление «Кризиса гуманизма» («Король на площади» А. Блока и «14 Красных избушек» А. Платонова) // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 532–546.
- Рудаковская Э. 2004. Феномен языка Платонова (Исследовательская традиция и поиски новых решений) // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. СПб.: Наука. С. 281–295.
- Савельзон И. 1995. Фразеопаремииологическая система А. Платонова // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 2. М.: Наследие. С. 298–306.
- Савкин И. 2000. Творчество Андрея Платонова в зеркале новейшей русской культуры // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 88–95.
- Свительский В. 1970. Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника // *Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения*. Воронеж: Изд. Воронежского университета. С. 7–26.
- Свительский В. 1998. *Андрей Платонов вчера и сегодня: Статьи о писателе*. Воронеж: Полиграф.
- Семенова С. 1999. «Влечение людей в тайну взаимного существования...» (Формы любви в романе) // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 3. М.: Наследие. С. 108–123.
- Симада Ё. 2000. Андрей Платонов в Японии // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 62–67.
- СЛРЯ 1994. Горбачевич К. (ред.) *Словарь современного литературного русского языка*. В 20 т. Т. 5–6. М.: Русский язык.
- СЛКС 1997. Бабичев Н., Боровский Я. (ред.) *Словарь латинских крылатых слов: 2500 единиц*. М.: ТЕРРА.
- Спиридонова И. 2003. Тема семьи в рассказах Платонова 1930-х гг. // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 277–290.
- Спиридонова И. 2004. Метафора и метонимия в решении темы детства у Платонова (На материале военных рассказов) // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. СПб.: Наука. С. 407–427.
- Спиридонова И. 2005а. «Внутри войны» (Поэтика военных рассказов А. Платонова). Петрозаводск: Изд. Петрозаводского гос. университета.
- Спиридонова И. 2005б. Эпитет «ветхий» в романе «Чевенгур» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН. С. 303–318.
- Спиридонова И. 2008. Рассказ Платонова «Одухотворенные люди»: Текст и контекст // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. СПб.: Наука. С. 217–233.
- Спиридонова И. 2014а. «Под небесами Родины»: Художественный мир военной прозы А. Платонова. Петрозаводск: Изд. Петрозаводского гос. университета.
- Спиридонова И. 2014б. Сюжет «деревянного растения» в военной прозе А. Платонова // *«Страна филологов»: Проблемы текстологии и истории литературы. К юбилею члена-корреспондента РАН Н. В. Корниенко*. М.: ИМЛИ РАН. С. 262–271.

- Ставропулу В. 2011. Европейские драматургические контексты в пьесах А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 328–335.
- Толстая Е. 1978. О связи низших уровней текста с высшими (Проза Андрея Платонова) // *Slavica Hierosolymitana*. V. 2. С. 344–369.
- Толстая Е. 1980. Литературный материал в прозе Андрея Платонова // *Возьми на радость: To Honor Jeanne van der Eng-Leidmeier*. Амстердам. С. 193–205.
- Толстая Е. 1981. К вопросу о литературной аллюзии в прозе Андрея Платонова: Предварительные наблюдения // *Slavica Hierosolymitana*. V. 5–6. С. 344–369.
- Толстая Е. 2002. *Мирнослеконца: Работы о русской литературе XX века*. М.: РГГУ.
- Толстой Л. 1978. *Война и мир*. Т. III–IV. М.: Художественная литература.
- Турбин В. 1965. Мистерия Андрея Платонова // *Молодая гвардия*. № 7. С. 293–307.
- Тынянов Ю. 1977. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука.
- Тынянов Ю. 2004. *Проблема стихотворного языка*. М.: УРСС.
- Уокер К. 2000. Забота о малолетних кадрах в «Июльской грозе» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 710–718.
- Уокер К. 2003. Когда металл поет: Ноты для скрипки с безмолвным оркестром // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 91–100.
- Успенский Б. 1970. *Поэтика композиции*. М.: Искусство.
- Ушаков Д. 1996. *Толковый словарь русского языка*. В 4 т. [репр.] М: TERRA.
- Фадеев А. 1985. *Молодая гвардия*. Донецк: Донбасс.
- Фет А. 1982. *Сочинения*. В 2 т. М.: Художественная литература.
- Фоменко Л. 1995. «Дом» и «дорога» в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // *Андрей Платонов: Проблемы интерпретации*. Воронеж: Траст. С. 97–103.
- Харитонов А. 1995а. Архитектоника повести А. Платонова «Котлован» // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 1. СПб.: Наука. С. 70–90.
- Харитонов А. 1995б. Пьеса А. П. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста — история замысла // *Из творческого наследия русских писателей XX века: М. Шолохов, А. Платонов, Л. Леонов*. СПб.: Наука. С. 391–425.
- Харитонов А. 1995в. «ОТЕЦ народов» versus Отец Небесный (Пьеса Андрея Платонова «Молчание») // *Андрей Платонов: Проблемы интерпретации*. Воронеж: Траст. С. 87–96.
- Харитонов А., Колесова Д. 1995. I–VI Платоновские семинары в Пушкинском Доме (1990–1994) // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 1. СПб.: Наука. С. 265–306.
- Ходел Р. 1998. Углоссия — косноязычие, объективное повествование — сказ (К началу романа «Чевенгур») // Hodel R., Locher J. (Hrsg.) *Sprache und Erzählhaltung bei Andrei Platonov*. Bern: Peter Lang. S. 149–159.
- Ходел Р. 2003. Комедия «Ноев Ковчег»: Спор с либерализмом // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 170–183.
- Ходель Р. 2008. Платонов — Кафка — Вальзер: Опыт подготовительного исследования // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. СПб.: Наука. С. 48–61.

- Ходел Р. 2011. «Дураки на периферии» — необычный Платонов // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 7–18.
- Ходел Р. 2013. Актуальность косноязычия: Новые аспекты перевода Платонова // До-оге Б., Лангерак Т., Яблоков Е. (ред.) *Возвращаясь к Платонову: Вопросы рецепции*. СПб.: Дмитрий Буланин. С. 11–38.
- Хохряков В. 2011. Поэтика парадокса // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 298–308.
- Храмых А. 2012. Музыкальный сюжет в книге стихов А. Платонова «Голубая глубина» // *Знание. Понимание. Умение*. № 4. С. 192–196.
- Храмых А. 2015. Музыкальные образы и мотивы в поэзии А. Платонова // *Проблемы исторической поэтики*. № 13. С. 537–553.
- Хрящева Н. 2011. Ситуация приезда иностранцев в драматургии А. Платонова: Семантика и поэтика // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 224–233.
- Хрящева Н., Когут К. 2011. Мотивная структура пьесы А. П. Платонова «Голос отца» // *Филологический класс*. № 26. С. 14–19.
- Хрящева Н., Когут К. 2014. «Я люблю навсегда»: «Письма» Андрея Платонова // *Филологический класс*. 1 (35). С. 153–159.
- Цветков А. 1983. Язык Платонов. PhD dissertation, The University of Michigan.
- Чалмаев В. 1989. *Андрей Платонов (К сокровенному человеку)*. М.: Советский писатель.
- Чандлер Р. 2011. Толерантность: Тяжелые камни и терпеливая кора // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 216–219.
- Червякова Л. 2011. Драматургия А. Платонова и В. Хлебникова: Своеобразие поэтики // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 7. М.: ИМЛИ РАН. С. 241–246.
- Шатова И. 2008. «Когда я думаю, я слышу музыку»: Звукопись в поэтической книге Платонова «Голубая глубина» // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. СПб.: Наука. С. 241–254.
- Шёквист Л. 2008. Эстетика Платонова: Проблема читателя // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. СПб.: Наука. С. 99–106.
- Шимонюк М. 1970. Рассказы А. Платонова в переводе на польский язык // *Творчество А. Платонова: Статьи и сообщения*. Воронеж: Изд. Воронежского университета. С. 220–228.
- Шкловский В. 1990. *Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933)*. М.: Советский писатель.
- Шубин Л. 1987. *Поиски смысла отдельного и общего существования: Об Андрее Платонове*. М.: Советский писатель.
- Эйдинова В. 1999. «Счастливая Москва» как модификация стиля и слова А. Платонова: Структура подмены // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 3. М.: Наследие. С. 222–233.
- Эйдинова В. 2003. А. Платонов и Л. Добычин: Стилиевые схождения и отталкивания // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 211–219.

- Эпельбоин А. 2000. Проблемы перспективы в поэтике А. Платонова // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 358–361.
- Яблоков Е. 1995. Счастье и несчастье Москвы («Московские» сюжеты у А. Платонова и Б. Пильняка) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. М.: Наследие. С. 221–239.
- Яблоков Е. 1999. «Царство мнимости» в произведениях А. Платонова и В. Набокова начала 30-х годов // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. М.: Наследие. С. 332–342.
- Яблоков Е. 2001. *На берегу неба: Роман Андрея Платонова «Чевенгур»*. СПб.: Дмитрий Буланин.
- Яблоков Е. 2005. *Нерегулируемые перекрестки*. М.: Пятая страна.
- Яблоков Е. 2014. *Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века*. СПб.: Дмитрий Буланин.
- Яблоков Е. 2015. А. П. Платонов: Хроника жизни и творчества // Яблоков Е. (ред.) *Поэтика Андрея Платонова. Сб. 2. Новые территории*. М.: Совпадение. С. 157–197.
- Яблоков Е. 2017. «Может, природа нам что-нибудь покажет внизу»: Повесть «Котлована» и «земляная» тема в произведениях Андрея Платонова // Ичин К. (ред.) *И после авангарда — авангард*. Белград: Филологический факультет Белградского университета. С. 7–21.
- Яблоков Е. 2019. Страшная любовь (Повесть А. Платонова «Епифанские шлюзы») // «Страна филологов»: Проблемы текстологии и истории литературы. К юбилею члена-корреспондента РАН Н. В. Корниенко. М.: ИМЛИ РАН. С. 207–220.
- Яблоков Е. 2019. Рассказ «Уля» и оптическая тема в творчестве Андрея Платонова (в печати).
- Явич А. 1994. Думы об Андрее Платонова // Корниенко Н. и Шубина Е. (ред.) *Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии*. М.: Современный писатель. С. 23–30.
- Языкова И., Игумен Лука (Головков). 2002. Богословские основы иконы и иконография // *История иконописи: Истоки, традиции, современность*. М.: Арт-БМБ. С. 11–28.
- Ямпольский М. 1994. Платонов, прочитанный Сокуровым // Корниенко Н. и Шубина Е. (ред.) *Андрей Платонов: Мир творчества*. М.: Современный писатель. С. 397–409.
- Baltrušaitis J. 1978. *Le Miroir. Essai sur une légende scientifique, révélations, science-fiction et fallacies*. Paris: Seuil.
- Barthes R. 1977. Introduction à l'analyse structurale des récits // Barthes R. et al. *Poétique du récit*. Paris: Seuil. P. 7–57.
- Brogan J. 1986. *Stevens and Simile: A Theory of Language*. Princeton: Princeton University Press.
- Bullock P. 2005. *The Feminine in the Prose of Andrey Platonov*. London: LEGENDA.
- Chandler R. 2002. This Translation // *The Portable Platonov. Andrey Platonov: 1899–1999*. Ed. and tr. by Chandler R. et al. Moscow: GLAS. P. 9–12.

- Chandler R. 2003. *Translating Soul*// Platonov A. *Soul*. Tr. by Chandler R. et al. London: The Harvill Press. P. xix–xxvi.
- Corbett E., Connors R. 1999. *Classical Rhetoric for the Modern Student*. 4th ed. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Curtius E. 1993. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. 11 Aufl. Bern: A. Francke.
- Dubois J. 2000. *Les romanciers du réel: De Balzac à Simenon*. Paris: Seuil.
- Eagleton T. 2008. *Literary Theory: An Introduction. Anniversary Edition*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eco U. 1989. *The Open Work*. Tr. by Cancogni A. Cambridge: Harvard University Press.
- Even-Zohar I. 2004. Translated Literature in the Polysystem// Venuti L. (ed.) *The Translation Studies Reader*. 2nd ed. New York, London: Routledge. P. 199–204.
- Forster E. 2000. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin.
- Freud S. 1958. Psycho-Analytic Notes on an Autobiographical Account of a Case of Paranoia (Dementia Paranoides)// *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. V. 12. Tr. by Strachey J. et al. London: Hogarth Press. P. 3–82.
- Genette G. 1972. *Figure III*. Paris: Seuil.
- Ginsburg M. 1997. Translator's Introduction// Platonov A. *The Foundation Pit*. Tr. by Ginsburg M. Evanston: Northwestern University Press. P. v–xvii.
- Groupe µ. 1972. *Rhétorique Générale*. Paris: Larousse.
- Hall J. 1979. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art. Revised Edition*. Boulder and Oxford: Westview Press.
- Hara T. 1992. Kaisetsu [Commentary]// Platonov A. *Platonov sakuhinshu [Works of Platonov]*. Tr. by Hara T. Tokyo: Iwanami. P. 331–336.
- Hatano K. 1998. Uno Koji, Akutagawa Ryunosuke to Gogol no «Gaito»// Okumura K., Sakon T. (eds.) *Rosia bunka to kindai Nihon [Russian Culture and Modern Japan]*. Kyoto: Sekai sisosha. P. 52–67.
- Hawthorne N. 1983. *The Scarlet Letter*. New York: Penguin Books.
- Hodel R. 2001. *Erlebe Rede bei Andrej Platonov*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Honda, S. 1976. *Tenko-bungakuron [On the Literature of Conversion]*. Tokyo: Mirai-sha.
- Jakobson R. 1987. *Language in Literature*. Ed. by Pomorska K. and Rudy S. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Jakobson R. 1990. *On Language*. Ed. by Waugh L. and Monville-Burston M. Cambridge and London: Harvard University Press.
- Kameyama I. 1997. Requiem of a Hole// Platonov A. *Dodaiana [Комлован]*. Tr. by Kameyama I. Tokyo: Kokusho-kankokai. P. 233–254.
- Karatani K. 2003. *Transcritique: On Kant and Marx*. Tr. by Kohso S. Cambridge: MIT Press.
- Lacan J. 1966. *Ecrits*. Paris: Seuil.
- Lacan J. 1981. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan*. Book XI. Tr. by Sheridan A. New York and London: W. W. Norton.
- Lacan J. 2002. *Ecrits: The First Complete Edition in English*. Tr. by Fink B. et al. New York and London: W. W. Norton.
- Lakoff J., Turner M. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Lausberg H. 1990. *Elemente der literarischen Rhetorik: Eine Einführung für Studierende der klassischen, romantischen, englischen und deutschen Philologie*. Ismaning: Hueber.
- Lausberg H. 1998. *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*. Tr. by Bliss M., Jansen A., Orton D. Leiden, Boston, Köln: Brill.
- Livingston A. 1999. A Note on Translating Platonov // Platonov. A. *The Return and Other Stories*. Tr. by Chandler R. et al. London: The Harvill Press. P. 207–209.
- Martinez L. 1996. Note du traducteur // Platonov A. *Tchevengour*. Tr. par Martinez L. Paris : Robert Laffont. P. 19–21.
- Mathis S. 2000. *Textinterferenz in russisch-deutschen Übersetzungen: Eine sprachwissenschaftliche Untersuchung der deutschen Übersetzungen von Andrej Platonovs Erzählung Džan*. Bern: Peter Lang.
- McCall M. 1969. *Ancient Rhetorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge: Harvard University Press.
- McLean H. 1990. Jakobson's Metaphor / Metonymy Polarity: A Retrospective Glance // *Roman Jakobson: Texts, Documents, Studies*. Moscow: Russian State University for the Humanities. P. 725–732.
- Mochizuki T. 1995. Japanese Perceptions of Russian Literature in the Meiji and Taisho Eras // Rimer J. (ed.) *A Hidden Fire: Russian and Japanese Cultural Encounters, 1868–1926*. Stanford: Stanford University Press. P. 17–21.
- Murtaugh O. 1980. *Ariosto and the Classical Simile*. Cambridge: Harvard University Press.
- Naiman E. 1988. Andrej Platonov and the Inadmissibility of Desire // *Russian Literature*. XXIII. P. 319–366.
- Newman J. 1986. *The Classical Epic Tradition*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- O'Brien J. 1954. Proust's Use of Syllepsis // *Publications of the Modern Language Association of America*. V. 69 (4). P. 741–752.
- PEPP 1993. Preminger A., Brogan T. V. F. (eds.) *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New York: MJF Books.
- Platonov A. 1937. Frosha [Фрош]. Tr. by Sotomura S. // *Gekkan Rosia*. № 6–9.
- Platonov A. 1944. Sevasutopori boueisen-no ichi sowa [Эпизод из обороны Севастополя]. Tr. by Harako R. // *Gekkan Rosia*. № 6–9.
- Platonov A. 1974. *La Fouille*. Tr. par de Proyard J. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Platonov A. 1988. Stavební Jáma. Př. Novákovou A. // *Světová literatura*. № 6. S. 37–108.
- Platonov A. 1994 [1975]. *The Foundation Pit*. Tr. by Ginsburg M. Evanston: Northwestern University Press.
- Platonov A. 1996. *The Foundation Pit*. Tr. by Chandler R., Smith G. London: The Harvill Press.
- Platonov A. 1997. *Dodaiana [Комлован]*. Translated by Kameyama I. Tokyo: Kokusho-kankokai.
- Platonov A. 2003. *Soul*. Tr. by Chandler R., Chandler E. London: The Harvill Press.
- Proust M. 1992. *A la recherche du temps perdu. I. Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard.
- Quinn A. 1993. *Figures of Speech: 60 Ways to Turn a Phrase*. Davis: Hermagoras Press.
- Ricoeur P. 1975. *La métaphore vive*. Paris: Seuil.
- Riffaterre M. 1971. *Essais de stylistique structurale*. Tr. par Delas D. Paris: Flammarion.
- Rousset J. 1962. *Madam Bovary ou le livre sur rien. Un aspect de l'art du roman chez Flaubert: Le point de vue* // Rousset J. *Forme et Signification*. Paris: José Corti. P. 109–133.

- Ryle G. 2000. *The Concept of Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Seifrid T. 1988. On the Genesis of Platonov's Literary Style in the Voronež Period // *Russian Literature*. XXIII. P. 367–386.
- Seifrid T. 1992. *Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Seifrid T. 2011. Platonov's Blindness // *Ulbandus Review*. Vol. 14. P. 289–301.
- Sotomura S. 1936. Bungaku [Literature] // *Gekkan Rosia*. № 1. P. 170–174.
- Turbayne C. 1962. *The Myth of Metaphor*. New Haven and London: Yale University Press.
- White H. 1985. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Woolf V. 2000. *Mrs. Dalloway*. London: Penguin Classics.
- Youngsun Y. 2012. Platonov's Life and Art — Living with an Open Heart // Platonov A. *Chevengur*. Tr. by Youngsun Y. Seoul: Eulyoo Publishing. P. 651–680.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Алейников О. 10, 11, 105
Анисова А. 17, 19, 20
Антонова Е. 94, 125, 132, 136
Аристотель 15, 40
Арутюнова Н. 53, 62
Баба Т. 138
Балтрушайтис Ю. 95, 103
Барт Р. 80
Баршт К. 15
Бахтин М. 41, 63, 79, 107, 111
Беккет С. 20
Божидарова Н. 15
Борисова А. 17, 136
Бочаров С. 9, 10, 40, 52, 53, 96, 115, 126
Брагина Н. 92
Брель С. 20
Бретон А. 20, 134
Бродский И. 14, 19, 23
Вайт Г. 35
Варламов А. 109
Введенский А. 13
Виноградов В. 61, 151
Волков А. 24, 25, 34, 35
Вроон Р. 15
Вульф В. 20, 51, 58, 62, 72, 74–76, 78, 79
Вьюгин В. 17, 18, 20, 23, 64, 66, 67, 81, 91, 134, 146
Гартман Ж. 35
Гаспаров М. 13, 126, 147
Гах М. 124
Гёте И. 15
Гинзбург М. 25–31
Гоголь Н. 15, 61, 109, 119, 143
Горская А. 15
Горький М. 15, 40, 138
Готорн Н. 105
Гроссман В. 62, 78
Группа μ 9, 26, 33, 36, 37, 39
Гюнтер Х. 15, 17, 61, 109
Даль В. 151
Данте А. 15, 61
Дебюзер Л. 15
Джойс Дж. 20, 58, 78
Дмитровская М. 11, 15, 105, 109
Добренко Е. 15
Доогe Б. 19
Достоевский Ф. 15, 137, 139, 145
Дронова Т. 15
Друбек-Майер Н. 15
Дужина Н. 15
Егоров Б. 62
Женетт Ж. 80, 81, 84, 85
Жирмунский В. 9
Жолковский А. 100
Жунжурова-Фишерман О. 15
Звенияцковский В. 15, 111
Ивлев В. 124
Ипатова С. 15
Камэяма И. 19, 27, 145
Карасев Л. 10, 15–17, 52, 92, 93, 105, 116, 126

- Каратани К. 41–43
 Касаткина Е. 15
 Кафка Ф. 20, 58, 78, 81, 84, 85, 104, 134
 Кеба А. 20, 75
 Коваленко В. 15
 Кожевникова Н. 10, 13
 Колесникова Е. 10–14, 20–22, 70, 109
 Колосс Л. 124
 Конфуций 130
 Корниенко Н. 5, 12, 15, 16, 18, 21, 22, 25, 75, 102, 112, 118, 123, 142, 147, 153
 Корниенко С. 15
 Корчагина Е. 17
 Крапивин В. 15
 Краснощекова Е. 18
 Крончик Л. 17
 Куин А. 24, 35, 36
 Кулагина А. 11

 Лакан Ж. 103, 104, 106, 107, 110, 111, 113, 114
 Ларокка Дж. 111
 Лаусберг Г. 16, 24, 32, 33, 35, 39
 Левин Ю. 17, 18, 39, 55, 59, 71, 97, 115, 126
 Ливингстон А. 15, 19
 Липкин С. 127, 128
 Лотман Ю. 50, 80, 81
 Луначарский А. 138
 Любушкина М. 15

 Малыгина Н. 11, 15
 Мандельштам О. 18
 Мароши В. 15
 Меерсон О. 15, 17, 54, 57, 78
 Мережковский Д. 15
 Михеев М. 10, 11, 13, 14, 17, 19, 28, 39, 49, 116, 126, 146, 148
 Мокиенко В. 54, 101
 Моссур М. 19
 Мотидзуки Т. 137
 Мусянокодзи С. 139
 Муценко Е. 92

 Найман Э. 103, 111–113
 Никонова Т. 15, 39, 48
 Ницше Ф. 15, 139
 Нонака С. 5, 7, 8, 23, 38, 49, 60, 72, 78, 80, 92, 103, 115, 124, 137, 146

 Олеша Ю. 15, 104
 Орлицкий Ю. 136
 Островский А. 15

 Павлович Н. 54, 56, 58
 Пастернак Б. 127, 128
 Платон 15
 Платонов А.
 «Бессмертие» 97, 138
 «Божье дерево» 97, 98, 110
 «Верное сердце» 150
 «Голубая глубина» 124, 125, 132
 «Джан» 18, 19, 70, 105, 142–144
 «Голос отца (Молчание)» 7, 21, 103, 109–114, 152
 «Душевная ночь» 135
 «Епифанские шляпы» 117, 123, 129, 135
 «Иван-чудо» 108
 «Из записной книжки» 153, 154
 «Котлован» 7, 14, 20, 23–48, 59, 104, 109, 116, 126, 129, 142, 144, 145, 151, 152
 «Однажды любившие» 109, 115–123, 134
 «Одухотворенные люди» 107, 140, 150, 151
 «Одушевленные люди» 140–142
 «По небу полуночи» 97
 «Поющие думы» 125, 129, 132–134
 «Пустодушие» 153, 154
 «Среди животных и растений» 108
 «Третий сын» 70, 71
 «Уля» 7, 92–114
 «Фро» 97, 98, 100, 126, 137–140
 «Чевенгур» 5–7, 10–12, 17, 20, 49–71, 73–76, 80–91, 95, 104, 109, 111, 116, 117, 126, 136, 152
 «Эфирный тракт» 20, 70, 122, 123, 129, 135, 136
 «Ювенильное море» 94, 99, 104
 Подорога В. 64, 74
 Полтавцева Н. 15, 20, 92
 Пономарева С. 153
 Пришвин М. 15
 Пронин В. 124
 Проскурина Е. 10, 14, 15, 17, 136

- Пруст М. 20, 32, 33, 51, 58, 62, 72, 74–76, 78, 79, 104
Пушкин А. 15, 61
Радбиль Т. 12, 13, 16, 53, 54
Радек К. 138
Райл Г. 33, 38–44
Рикёр П. 40
Риффатер М. 25, 27, 28
Роженцева Е. 22, 118
Рудаковская Э. 17
Руссе Ж. 80, 82
Савельзон И. 17
Сакагути А. 141
Свительский В. 19
Сейфрид Т. 17, 105
Семенова С. 100
Симада Й. 8, 137, 140, 142, 144
Сотомура С. 138
Спиридонова И. 11, 13, 22, 110, 140, 152
Сталин И. 15, 112, 113
Таганов Л. 124
Тарбейн К. 40
Толстая Е. 14, 17, 19, 71
Толстой Л. 15, 61, 62, 65, 72–74, 78, 137
Турбин В. 18, 19, 35, 53
Тургенев И. 135, 137, 143
Тынянов Ю. 15, 20, 71, 72
Уокер К. 10, 15
Успенский Б. 80, 85, 89
Ушаков Д. 50, 101
Фадеев А. 101, 102
Федоров Н. 111
Фет А. 130
Флоренский П. 15
Фоменко Л. 52
Форстер Э. 51
Фрейд З. 109, 114
Футабатэй С. 143
Хара Т. 142
Харако Р. 140
Харитонов А. 15, 109, 111–113, 124
Хармс Д. 15, 104
Хатано К. 143
Хлебников В. 15, 78
Ходел[ь] Р. 15, 17, 19, 20, 23, 45, 80
Холл Дж. 99
Хонда С. 139
Хохряков В. 17
Храмых А. 124, 125
Хрящева Н. 12, 111, 147
Цветков А. 12, 13, 17, 23, 33
Чалмаев В. 16, 124
Чандлер Р. 15, 19, 25–31, 35, 142
Чапек К. 20
Червякова Л. 15
Чернышевский Н. 15
Чехов А. 15, 111, 137, 139
Шатова И. 124
Шекспир У. 15, 111
Шёквист Л. 21
Шимонюк М. 19
Шкловский В. 15, 18, 50, 51, 57, 79, 106
Шолохов М. 15, 138
Шпенглер О. 15
Шубин Л. 10
Эвен-Зохар И. 137
Эйдинова В. 12
Эко У. 50
Эпельбоин А. 20
Юнсун Ю. 137
Яблоков Е. 10, 11, 15, 17, 20, 22, 51, 80, 86, 92, 96, 104, 109, 111, 129, 136, 152
Явич А. 101
Якобсон Р. 9, 39, 79, 120, 126
Ямпольский М. 92, 93

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аллегория 17
Аллитерация 17
Аллюзия 14, 15
Анаграмма 17
Аномалия 12, 13, 18, 19, 42, 148
Апокалипсис 15
Библия 15, 151
Буквальность 10, 19, 25–27, 29–31, 40, 149
Видение 33, 50, 59, 105–107
Галлюцинация 104, 110, 112, 113
Гипербола 17
Двойничество 98, 109, 110
Евангелие 15, 61
Зевгма 17, 24, 32
Зеркало 7, 21, 92–107, 109–113
Инверсия 14
Каламбур 17
Категориальная ошибка 12, 30, 33, 34, 38–48, 129
Коллаж 17
Конвергенция 28–30, 36, 37
Лиризм 10, 11, 13, 18, 47, 59, 74, 77, 115–119, 121–124, 127, 129, 130, 134–136
Метафора 9–14, 19, 20, 32, 33, 36, 39–41, 44, 45, 47, 49–79, 92, 96, 101, 115–117, 121–123, 126–135, 141
Метонимия 9, 10, 12–14, 16, 19, 29, 30, 34–37, 39–41, 46, 52, 53, 58, 69, 71, 78, 115–120, 122, 123, 126, 128, 129, 141, 150
Новизна 18, 19, 25, 27, 29, 32, 34–36, 52, 53, 58, 59, 67, 116, 118, 122, 127, 129, 141, 146, 147, 150
Оксюморон 17
Отражение 7, 21, 60, 92–106, 109, 122
Парадокс 17, 50, 93–95, 101, 102
Параллелизм 17, 49, 50, 55–57, 63, 65–70, 74, 83, 87, 89, 110, 111, 121, 126, 135
Пародия 15, 16, 20, 116
Перевод 7, 8, 15, 19, 23, 25–32, 34–37, 46, 75, 76, 116, 137–145
Перифраз 17
Письмо 6, 7, 18, 56, 98, 108, 109, 115, 118–123, 128, 135, 146–156
Повтор/повторение 5, 11, 16, 18–20, 37, 49–59, 64, 69, 70, 74–77, 89, 111, 116, 117, 126, 133, 134, 146, 149–154
Психоанализ 7, 64, 103, 104, 106, 112–114
Синекдоха 9, 10, 12, 16, 33–35, 37, 39, 41, 52, 58, 69, 71, 115–117, 120, 123, 126, 128, 129, 141
Силлепсис 5, 17, 23–35, 37, 39, 116, 126, 128
Сказ 17

Сравнение 5, 7, 10, 11, 17, 20, 49–79,
115–117, 120–123, 126–133, 136, 141
Ситуативное сравнение 7, 10, 17, 20,
60–71, 73–76, 126

Тавтология 17, 43

Трансфер 113

Троп 5, 9, 10, 12–14, 17–21, 25, 26, 32,
33, 35, 36, 39, 41, 49, 53, 61–64, 66–
68, 70–74, 76–78, 115–117, 119–123,
125–129, 134, 136, 141

Узнавание 11, 18, 49–52, 55–57, 59, 69,
77, 116, 121, 126

Умолчание 17

Фигура 9, 10, 12, 14, 15, 17, 18, 20, 21,
24–27, 29, 31–35, 37, 39, 49, 58, 61,
64, 68, 72, 87, 115, 119, 123, 126, 128,
129

Фокализация 20, 80–91

Формализм 18, 79, 101

Шаблонность 11, 18, 19, 24–26, 31, 32,
34, 36, 45, 52, 57, 59, 74, 75, 77, 116–
119, 121–123, 127, 129, 130, 135, 141

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Наталья Корниенко. В «ритме тихого повторения вместе с другими»</i>	5
Введение	9
I. Силлепсис в «Котловане»	23
II. Категориальная ошибка как стилистический принцип	
А. Платонова («Котлован»)	38
III. Повтор сравнений в «Чевенгуре»	49
IV. Ситуативное сравнение в «Чевенгуре»	60
V. А. Платонов между реализмом и модернизмом:	
Сравнение как конструктивный принцип романа.	72
VI. К вопросу о точке зрения в «Чевенгуре»	80
VII. Рассказ «Уля». Мотив отражения и зеркала.	92
VIII. Взгляд и голос: Еще раз об «Уле» и «Голосе отца».	103
IX. Противостояние лиризма и антилиризма как момент эволюции	
творчества А. Платонова («Однажды любившие» и др.)	115
X. «Запас лиризма»: К жанровой соотнесенности стихов	
и прозы А. Платонова	124
XI. А. Платонов в Японии: К вопросу о далеком контексте	
в интерпретации художественной литературы	137
XII. Как выражение получает свою форму и утешает человека.	
К одному мотиву в письмах А. Платонова	146
Литература	157
Именной указатель	175
Предметный указатель	178



ДАЛЬНИЙ ВОСТОК, БЛИЗКАЯ РОССИЯ:

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ —
ВЗГЛЯД ИЗ ВОСТОЧНОЙ АЗИИ

Сборник статей

Под ред. Валерия Гречко, Су Кван Кима, Сусуму
Нонака — Белград-Сеул-Сайтама: Логос, 2015. — 272 с.
ISBN 978-86-88409-48-3

Основу сборника составляют материалы международных семинаров по русской культуре, проведенных в Токио (2014 г.) и Сеуле (2015 г.). Работы исследователей из Японии, Южной Кореи, России и Украины представляют широкий круг вопросов по русской культуре XIX–XXI вв. Исследовательская карта разнообразна и по жанрам: философия и мышление, литература и язык, гендерные перспективы, искусство, фольклор и медиа.

РУССКАЯ КУЛЬТУРА ПОД ЗНАКОМ РЕВОЛЮЦИИ:

ДАЛЬНИЙ ВОСТОК, БЛИЗКАЯ РОССИЯ.
ВЫПУСК 2

Сборник статей

Под ред. Валерия Гречко, Су Кван Кима, Сусуму
Нонака — Белград-Сеул-Сайтама: Логос, 2018. — 248 с.
ISBN 978-86-88409-92-6

Статьи сборника посвящены осмыслению Октябрьской революции 1917 года. Это историческое событие рассматривается не как точечный взрыв, а как процесс, импульс, который вот уже в течение ста лет продолжает оказывать влияние на все сферы общественной и культурной жизни России. Публикуемые работы не только затрагивают различные аспекты преобразований революционного времени, но посвящены предреволюционному периоду, последующему культурному развитию в Советском Союзе, а также культурной ситуации в постсоветское время.





НА ПУТИ К «ЮВЕНИЛЬНОМУ МОРЮ»:

ПОЭТИКА АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА. ВЫПУСК 1

Сборник статей

Под ред. Евгения Яблокова —

Белград: Изд-во Филологического факультета, 2013. — 216 с.

ISBN 978-86-6153-114-9

Сборник подготовлен участниками Международного Платоновского семинара, возникшего в 2011 году, когда несколько филологов объединились в группу для детального изучения поэтики Платонова. Первая коллективная монография посвящена одному из относительно малоизученных произведений Платонова. В качестве такового «объекта» выбрана повесть «Ювенильное море» — репрезентативный образец платоновской поэтики.



НОВЫЕ ТЕРРИТОРИИ:

ПОЭТИКА АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА. ВЫПУСК 2

Сборник статей

Под ред. Евгения Яблокова — Москва: Совпадение, 2015. — 200 с.

ISBN 978-5-90306-94-8

При подготовке данного сборника каждый из его участников получил возможность говорить об одном из платоновских произведений «в целом». Для анализа были выбраны следующие рассказы и повести: «Однажды любившие», «Дикое место», «Война», «Отмежевавшийся Макар», «Хлеб и чтение», «Семейство», «Течение времени», «Голубь и горленка». Некоторые из рассматриваемых произведений ранее вовсе не анализировались и, таким образом, впервые вводятся в научный оборот.



«СКРЫТАЯ ТЕПЛОТА РЕВОЛЮЦИИ»:

ПОЭТИКА АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА. ВЫПУСК 3

Сборник статей

Под ред. Евгения Яблокова — Москва: Полимедиа, 2017. — 200 с.

ISBN 978-5-89180-113-4

Тема сборника — Платонов и Революция. В статьях анализируются важные для творчества писателя категории утопии, насилия, счастья, тоски детства, а также собственно концепт революции. Платоновское творчество сопоставляется с текстами писателей, философов и публицистов разных стран и эпох, от немецких романтиков до идеологов русского «скафства». В центре внимания авторов сборника — мотивы и персонажи Платонова, интертекст и мифопоэтика, жанровые особенности и своеобразие языка писателя.

CIP — Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.161.1.09-31 Платонов А. П.

НОНАКА, Сусуму, 1967–

Сокровенные тропы : поэтика стилия Андрея Платонова / Сусуму Нонака. — Белград : Логос, 2019 (Севойно : Графичар). — 179 стр. ; 24 см. — (Дальний восток, близкая Россия ; вып. 3)

На спор. насл. стр.: Susumu Nonaka. Innermost Tropes : poetics of the style of Andrey Platonov. — «Книга посвящена рассмотрению вопросов, касающихся тропов и фигур в творчестве А. Платонова» — Тираж 300. — Стр. 5–8 : В «Ритме Тихого повторения вместе с другими» / Наталья Корниенко. — Напомене и библиографске референце уз текст. — Библиографија: стр. 157–174. — Регистри.

ISBN 978-86-6040-008-8

а) Платонов, Андреј Платонович (1899–1951)

COBISS.SR-ID 277795596