

博士論文

**Поэтика стиля Андрея Платонова: перспективы
риторического подхода**

(アンドレイ・プラトノフの文体の詩学：レトリック分析
の展望)

**Poetics of Andrei Platonov's style: perspectives of a rhetorical
approach**

野中 進

Содержание

Введение 1
Часть I. Эволюция стиля А. Платонова: к вопросу об отношении метафорического и метонимического рядов	
Глава 1. «Запас лиризма»: к жанровой соотнесенности стихов и прозы А. Платонова 17
Глава 2. Противостояние лиризма и антилиризма как момент эволюции творчества А. Платонова («Однажды любившие» и др.) 34
Глава 3. Повтор сравнений в «Чевенгуре» 45
Часть II. Значение и роль традиционных фигур у А. Платонова	
Глава 4. Ситуативное сравнение в «Чевенгуре» 58
Глава 5. К вопросу о точке зрения в «Чевенгуре» 74
Глава 6. Силлепсис в «Котловане» 89
Глава 7. Категориальная ошибка как стилистический принцип Платонова («Котлован») 108
Часть III. Форма и значение стиля А. Платонова: перспективы риторического подхода	
Глава 8. Платонов между реализмом и модернизмом: сравнение как конструктивный принцип романа 121
Глава 9. К чему можно привыкнуть и от чего нельзя отвыкнуть: к вопросу о платоновском традиционализме 132
Глава 10. Как выражение получает свою форму и утешает человека: к одному мотиву в письмах А. Платонова 142
Заключение 154
Литература 158

Введение

Данная работа посвящена рассмотрению стиля русского писателя Андрея Платонова (1899–1951)¹. Нужно сказать, что наш интерес к этому замечательному, загадочному и самобытному писателю направлен главным образом на вопросы плана выражения, а конкретнее, на вопросы тропов и фигур, которые играют существенную и своеобразную роль в его произведениях. Чтобы лучше понять творчество этого писателя, обладающего весьма своеобразным стилем, необходимо осветить вопросы плана выражения, точнее говоря, вопросы о связи выражения и содержания, формы и значения.

В настоящем введении мы резюмируем нашу работу с помощью четырех тезисов, которые помогут читателям понять нашу концепцию. При этом следует упомянуть важные работы других исследователей, составляющие контекст наших научных интересов и дискуссий. Правда, надо 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 «поэтики стиля» Андрея Платонова.

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

Как известно, гипотеза Романа Якобсона 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 якобсоновской формулировке эти два тропа считаются почти

¹ Более ранней редакцией данной работы является работа: Нонака 2019.

тождественными) и нетипичности метафоры для Платонова. Большое влияние имела формулировка Сергея Бочарова: «Не метафора — метаморфоза» (Бочаров 1994: 21). Исследователь 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 работы. На наш взгляд, *метафора* сыграла существенную роль в эволюции платоновской поэтики первой половины 1920-х годов (см. главы 1 и 2 данной работы).

Не менее важным тропом для писателя оказывается *сравнение*, которое является конструктивным принципом в романе «Чевенгур» (см. главы 3 и 4 данной работы). 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 на 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 метафорики: 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 3 данной работы).

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 и 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 работе представлена еще одна формула, объясняющая принцип платоновской метонимии: категориальная ошибка (см. главу 7).

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 2 данной работы). 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 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 «мифологическое 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 элементов².

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 термин³.

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 платоновские аллюзии на весьма многочисленных писателей и различные произведения. К самым важным предметам и обсуждениям на эту тему принадлежат, например,

² 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.

³ По поводу инверсии у Платонова см. также: Проскурина 2001: гл. 1.

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. Олеся* (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 применить 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, обрубаёт 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 Платона, 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 установки⁴. 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 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 динамическом и эволюционном развитии.

⁴ По этому поводу Н. Корниенко отмечает: «К сожалению, в массе исследований последнего десятилетия ставший вдруг популярным мифопоэтический анализ текста часто игнорирует архитектуру 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).

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* (Жорчагина 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.⁵

В настоящей же работе рассматриваются две традиционные фигуры: *силлепсис (зевгма)* и *ситуативное сравнение* (см. главы 4 и 6). Мы увидим, что они обе весьма традиционны в европейской литературе и в то же время играют центральную роль в главных произведениях Платонова.

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»⁶.

«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

⁵ Э. Рудаковская дает обзор стилистических направлений в работах о Платонове (Рудаковская 2004).

⁶ Е. Краснощекова отмечала по поводу «Джан»: «Из сочетания двух этих миров [легендарного и реалистического — 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.

литературоведения XX века (Eagleton 2008: 2–5).

Как известно, Платонов удивляет читателей (и 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 10 данной работы).

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 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 (см. главу 6 данной работы, а также Нонака и Юнсун 2013: 98–101).

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.

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 «Цементы» 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» 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 работе мы попытались сопоставить Платонова с такими модернистскими писателями XX века, как М. Пруст и В. Вульф, выделяя их использование ситуативных сравнений (см. главу 8 данной работы). Прием фокализации в «Чевенгуре» также свидетельствует о его близости к

западноевропейской литературе XX века (см. главу 5). Вопрос же о традиционализме Платонова, который привлекает большое внимание исследователей последнее время, следовало бы рассматривать с подобной точки зрения (см. главу 9).

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, продолжало 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 века⁷.

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).

⁷ 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).

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.

Настоящая работа состоит из трех частей. Первая часть сосредоточена на «эволюции» стиля раннего Платонова, в которой важное место занимает вопрос о соотносительности метафорического и метонимического рядов. Вторая часть занимается анализом «традиционных» фигур, точнее говоря, вопросом о соотношении «традиционности» и «нетрадиционности» вообще у Платонова. В третьей части мы попытаемся сформулировать особенность связи формы и значения в платоновском стиле в более общем контексте, еще раз обращаясь к вопросу о соотносительности «формульности» и «новизны», или «старого» и «нового» в плане выражения творчества Платонова.

Часть I

Эволюция стиля А. Платонова: к вопросу об отношении метафорического и метонимического рядов

Глава 1

«Запас лиризма»: к жанровой соотнесенности стихов и прозы А. Платонова⁸

В настоящей главе мы рассмотрим вопрос о жанровой соотнесенности стихов и прозы раннего Платонова. Как известно, литературный дебют молодого Платонова был отмечен выпуском стихотворного сборника «Голубая глубина» (1922). Следовательно, для того чтобы разобраться в эволюции стиля этого писателя, необходимо обратить внимание на соотнесенность стихотворных и прозаических жанров в первой половине 1920-х годов, когда он, очевидно, придавал своим стихам едва ли не такое же значение, как прозе.

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

⁸ Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2017б.

них «подчеркнутое сопоставление поэтических формул, связанных с проявлением интимного мира человека, с понятиями, являющимися у пролеткультистов 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 «пролеткультистским маршем», а вторая и третья наполнены «христианским содержанием» (см.: Харитонов и Колесова 1995: 292–293)⁹.

В более поздних работах о платоновской поэзии Антон Храмых, анализируя такие ее музыкальные образы и мотивы, как музыка машин, неспетая песня, колокольный звон, утверждает, что они служат основным тематически-композиционным компонентом, контрапунктически сочетающим пролеткультистские 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

⁹ 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).

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, продолжавший жить и 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 (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» (по: Михеев 2015: 414). А сам М. Михеев, кроме теоретического обсуждения этого вопроса, приводит результаты статистического анализа, которые, по-видимому, не обязательно соответствуют гипотезе 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 — 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 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 неписанный 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, / Мать 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 вовсе 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 силлепсисом — той фигурой, соединяющей разнородные члены в общем синтаксическом 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 «взреления 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 2014а: 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 поэзии раннего периода. Примечательно, что по сравнению с ней тропическая тенденция в платоновских стихах в середине 1920-х годов оставалась примерно такой же «однаправленной» — 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 жизнью¹⁰. 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)

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.

¹⁰ 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).

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, сознающего 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 «*неспетой 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 монотильность 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*)¹¹. Само это заглавие восходит к стихотворению, включенному в сборник «Голубая глубина» (далее *ГГ*)¹², 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,

¹¹ История сборника детально описана в комментариях Е. Антоновой (Платонов 2004а: 595–639).

¹² О датировке стихотворений *ГГ* см.: Антонова 2004.

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:

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

четырёх 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 конопля [...] / 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 назад» (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 Платонов 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 — С. Н.] 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). Всему 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 Бертрану 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 2014а: 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 монологичностью, 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 творчества¹³.

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

¹³ По вопросу соотношения поэтической речи и прозы у раннего Платонова см. также: Орлицкий 1995, Проскурина и Борисова 2017.

исследования.

В настоящей главе нами установлено, что жанровая соотнесенность стихов и прозы у Платонова занимает важное место в эволюции стиля писателя не только в самом начале 1920-х годов, но и до периода, когда он уже начинал писать свои зрелые прозаические произведения.

Глава 2

Противостояние лиризма и антилиризма как момент эволюции творчества А. Платонова («Однажды любившие» и др.)¹⁴

Как было отмечено в предыдущей главе, платоновское творчество 1920-х годов характеризуется многожанровостью и жанровой экспериментальностью, с помощью которых, на наш взгляд, молодой писатель пытался выработать собственный стиль.

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 установок¹⁵. 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 счастьем бешеного напряжения»

¹⁴ Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2015б.

¹⁵ О значении терминов «лиризм» и «антилиризм» — см. ниже.

(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, Карасев 2002, Михеев 2003 и др.). Мы также будем обращаться к этой теме в следующих главах. Наша основная 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» (Jakobson 1987: 41–46).

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 годов. Под лиризмом мы имеем в виду стремление к таким свойствам дискурса, выражающим мысли, чувства и переживания автора, которые провоцируют у читателя иллюзию сопереживания и тяготеют 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 — С. Н.] кличет, // Как без матери в поле слепца» (I, 462); «Там красавица печальная // Не дождется часа светлого, // Будто песнь никем не спетая» (I, 463); «Нам улыгнулись 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 автобиографической 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)¹⁶

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, 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.

¹⁶ 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.

«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 усложнение 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 (жди 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» письма¹⁷ и введение «составителя» с комментариями, направленными на создание оценочной дистанции по отношению к герою,

¹⁷ 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).

строение текста и конструктивный принцип стиля остались неизменными. Иначе говоря, замененные выражения в примерах 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.

(б-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.

(б-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.

(б-3) «Дальняя дорога — как влечение жизни <...> Ветер — как вестник беспокойной вселенной, [*бьющий в лицо идущей навстречу / бь*] 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.

(б-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.

(б-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 земле¹⁸.

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

¹⁸ Об этой фразе Платонова см. главу 10 настоящей работы.

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. 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.

При этом важно учитывать, что, как мы увидим дальше, склонность к шаблонным метафорам и сравнениям продолжала играть существенную роль в стиле Платонова. Иначе говоря, у него сохранились и лирические моменты, тесно связанные с этими тропами.

Глава 3

Повтор сравнений в «Чевенгуре»¹⁹

Как было отмечено, Платонов занимался стихами и повестью, отличавшимися задачей углубления и преодоления лиризма, именно тогда, когда он взялся за свой первый роман «Чевенгур». Поэтому изучение этого романа особенно важно в связи с проблемами, рассмотренными в предыдущих главах, в частности, в связи с вопросом о шаблонности метафорического ряда в платоновском стиле.

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»²⁰:

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 накинуд полотенце, чтобы они не пылились. (III, 253; здесь и далее курсив наш)

Женщина принесла угощение для своего знакомого: пирожное, конфеты,

¹⁹ Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2005.

²⁰ Мы благодарны М. Михееву за то, что он обратил наше внимание на этот мотив.

кусочек торта и *полбутылки сладкого церковного вина — висанта*. Неужели она такая наивная? (Ш, 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.

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 романе²¹. 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» (Ушакова 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

²¹ 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.

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 нем²². При самом живом узнавании наше внимание обращается на ту связку формы — содержания, которая, казалось бы, неизменна, но на самом деле подвергается тонкому превращению.

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 одному типу 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 Вентуя, о которой повторно рассказывается в романе:

Прослушанная разными людьми — сначала Сваном, потом главным героем — фраза Вентуя 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

²² 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).

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 жизнь²³:

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,

²³ 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).

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 [...]. (Ш, 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 (эпизод возвращения к семье Дванова, к Захару Павловичу). Вот почему, 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 — сравнения²⁴. 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 его произведений нуждается в выяснении роли формульных элементов в его прозе²⁵.

Обратим внимание на то, что Саша Дванов является большим любителем

²⁴ 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.

²⁵ Нужно отметить, что ранее некоторые платоноведы также указывали на формульные элементы в платоновской прозе. См.: Бочаров 1994: 37, Турбин 1965: 300.

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 задумчивым 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 подобии²⁶. 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, похожа* 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»²⁷.

²⁶ Как известно, в этом состоит различие между сравнением и метафорой. См.: Арутюнова 1998: 353–354, Brogan 1986: Chap. 4.

²⁷ По этому поводу мы не можем согласиться с Т. Радбилем, который, наряду с другими

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

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 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 заметить 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).

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 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»²⁸, которые считаются характерными для платоновского

²⁸ Ю. Левин отмечает: «Пожалуй, наиболее обобщенным признаком платоновской прозы, сближающим ее с лирикой, является **суггестивность**» (Левин 1998: 412; подчеркивание в

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*» (Ш, 267); «Степь была здесь ровная, *как озерная вода*, и постороннее тело не принадлежало местной земле» (Ш, 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 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» (Ш, 112); «Гопнер изучающе поглядел на Луя, *как на машину*, требующую капитального ремонта; он понял, что капитализм сделал в подобных людях измождение ума» (Ш, 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 осязательнее, значительнее. Значит, отдельные повторы,

оригинале).

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 раздельного повтора сравнений:

Он [Полюбезьев — С. Н.] 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 расплзся 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 (Павлович 2004: 87–110)²⁹. 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

²⁹ О. Меерсон обсуждает данный прием в романах «Счастливая Москва» и «Чевенгур», используя термин «метафоры-перевертыши» (Меерсон 2004: 207–208).

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 удерживать, а потом не удержали — и ноги расцепили и приготовили». (Ш, 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 — С. Н.] не закрывались, а выгорали и выцветали, *превращаясь в мутный минерал*. (Ш, 76–77)

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

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

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 — С. Н.] 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 склонностью 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 лиризма³⁰. Если вопрос об отношении новизны и шаблонности, «видения» и «узнавания» подлежит новому рассмотрению, то творчество Платонова дает богатый материал для этой задачи.

Таким образом, можно сказать, что в первой части данной работы были выделены основные черты эволюция стиля А. Платонова 1920-х годов. Из них самой важной особенностью является, по нашему мнению, своеобразное отношение между метафорическим и метонимическим рядами, которое в полной мере будет реализовано в главных произведениях писателя, таких как «Чевенгур» и «Котлован».

³⁰ Следует отметить, что Ю. Левин выделяет взаимоотношение элементов лирического стиля и повествовательной прозы в «Котловане» (Левин 1998: 409–412).

Часть II

Значение и роль традиционных фигур у А. Платонова

Глава 4

Ситуативное сравнение в «Чевенгуре»³¹

Темой второй части данной работы является «традиционность» литературных фигур и приемов, которые играют важную роль в платоновских произведениях. Забегая вперед, следует отметить, что под традиционностью мы имеем в виду сложную связь формульности и новизны, представляющую собой центральный вопрос платоновского стиля.

В настоящей главе мы займемся анализом и характеристикой сравнений определенного вида, которые играют заметную роль в платоновских произведениях, 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», «пространного» 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 соотношенность. Мы будем пользоваться названием «ситуативное сравнение», предполагая, что оно характеризует функцию этих сравнений. В сущности, однако,

³¹ Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2015а.

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 человеков:
 Ветер одни по земле развевает, другие дубрава,
 Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают;
Так человеки: сии нарождаются, те погибают. (Илиада 6.146–149)³²

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 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 анализа³³. 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

³² Здесь и далее выделение наше, в тех случаях, когда оно указывает на компаративные связки (*как, как бы, будто, словно, похож, так* и т. п.).

³³ Нужно добавить, что Н. Гоголь также был мастером сравнений такого типа. См. например: Виноградов 2003: 82–83. Мы благодарим Х. Гюнтера за замечание.

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 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 двухчленна. (Арутюнова 1998: 355)

Между тем, на этот счет есть и другое мнение, что сравнение двухчленно, а метафора одночленна³⁴. Обе позиции последовательны и справедливы, но последняя, пожалуй, больше соответствует тому, как действительно используются эти тропы в обиходной речи и в художественной литературе. Что же касается ситуативного сравнения, вторая формулировка помогает выделить

³⁴ Мы благодарим Б. Ф. Егорова за эту формулировку, данную в его лекции.

«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) сравниваемого и сравняемого, часто характеризующуюся временными и пространственными ограничениями.

(В) В отличие от предметного сравнения, оно построено на соответствии групп предметов или сравниваемой 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. (Ш, 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. (Ш, 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 — С. Н.] 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 — С. Н.] 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» наметился 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 подъезде человека. (Платонов 1995б: 358; курсив и скобки Вьюгина)

Это позволяет нам предположить, что данный образ первоначально был введен в повести в виде метафоры или скорее метаморфозы, а потом уже в работе над «Чевенгуром» был переделан в сравнение и занял центральное 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 — С. Н.] 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 застыдился бы как любовник, захваченный в темноте любви со своей любимой. (Ш, 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 растения. Надо, чтобы личность была [разбавлена в воде об] растворена в воде общества – тогда она жив*а. (Платонов 1995б: 369; курсив и скобки Вьюгина)³⁵

Глядя на него, 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

³⁵ 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» (Ш, 138). О ней см. ниже.

«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:

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 «А есть В» или «А — это В». Когда часть В становится развернутой и длинной, получается развернутая метафора, сходная с ситуативным сравнением как по форме, так и по функции:

Он [Дванов — С. Н.] 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 шаркаринском 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. (Ш, 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. (Ш, 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 [...]. (Ш, 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 многолетней вдовице, которой ничего не сделает один лишний рот. (IV, 122)

Верблюды тоже пошел за ними [Чагатаев и Суфьян — С. Н.], 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 эволюции³⁶.

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 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 развертывание (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 — С. Н.] 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

³⁶ 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».

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 сравнения³⁷.

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.

Правда, 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.

Но в целом можно заключить, что данная «традиционная» фигура — ситуативное сравнение — занимает заметное место в платоновском стиле зрелого периода.

³⁷ Известно, что при анализе платоновского стиля нередко ссылаются на «Проблему стихотворного языка» Ю. Тынянова. См. например: Левин 1998: 411–412, Толстая 2002: 229–230.

Глава 5

К вопросу о точке зрения в «Чевенгуре»³⁸

В настоящей главе мы уделим внимание литературному приему, который играет заметную роль в «Чевенгуре». Это «фокализация» (focalisation), то есть способ использования точки зрения³⁹. Данным приемом стоит заняться, поскольку он, как мы увидим, имеет отношение с несобственно-прямой речи, которая является важной чертой платоновского стиля зрелого периода.

Насколько нам известно, исследования по этому вопросу встречаются не очень часто. Важным исключением является комментарий к роману, сделанный Е. Яблоковым (Яблоков 2001)⁴⁰. 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 случае если 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 истолкованы как предложения, которые относятся, по крайней мере частично, к точке зрения какого-либо героя (Genette 1972: 210).

Рассмотрим, например, следующий фрагмент «Чевенгура»:

³⁸ Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2000.

³⁹ В теоретическом плане мы обращаемся к следующим исследованиям: Genette 1972, Rousset 1962, Barthes 1977, Лотман 1971, Успенский 1970. Мы принимаем термин Ж. Женетта «фокализация» (focalisation), считая, что он уже относится к таким широко принятым понятиям, как бахтинский «диалог» (Genette 1972: 206).

⁴⁰ Р. Ходель также уделяет немало страниц вопросу фокализации в «Чевенгуре» в своей монографии о несобственно-прямой речи Платонова (Hodel 2001: Кар. 6).

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 обратно⁴¹. 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 платоновском романе. Но все-таки назовем основные особенности 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:

⁴¹ Французский критик Ж. Руссе дает тонкий анализ функции описания взгляда и мотива окна в романе Г. Флобера «Мадам Бовари» (Rousset 1962).

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 взгляды⁴². Например:

⁴² 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 застенялся ее взора и сам посмотрел на нее, потому что женщина наблюдала его такими простыми и трогательными

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 Лую 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 важна потому, что она играет заметную роль и в «Чевенгуре». Платонов охотно прибегает к этому

глазами, какие каждый может вынести на себе без смущения» (III, 353–354). Здесь существенна внешность героини, а не ее взгляд.

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 — героиня 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 друга⁴³.

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.

⁴³ 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.

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.

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 самодельное, 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 определенного 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 расстоянии⁴⁴. 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:

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. (Ш, 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

⁴⁴ В комментарии к роману Е. Яблоков отмечает примеры того, «как повествователь дистанцируется во времени от изображаемых событий, оценивая их “из будущего”» (Яблоков 2001: 246).

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 разворачивается 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 пользуется, так сказать, «интервенцией» фокусов, которая делает все точки зрения прерывистыми и параллельными, но скрыто диалогизированными. 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 партсобраний, и даже с иступленной убежденностью Чепурного в авангардности чевенгурского коммунизма (вслед за внутренним монологом дежурного продолжается эпизод знакомства Дванова и Чепурного). Это асимметричное сопоставление создает у читателей впечатление асимметричности 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.

Можно сказать, 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 диалога сопровождается сухое описание, сделанное безучастным наблюдателем,

оказавшимся на том же месте как будто случайно⁴⁵. 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

⁴⁵ 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.

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? 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 засорена имуществом и имущими людьми; а надо было немедленно определить коммунизм на живую базу, но жильё спокон 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 ощутимой 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 — сухому 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... (Ш, 267)

Но все-таки рассмотренная выше триада видов фокализации настолько доминантна, что такие отклонения не могут поколебать ту общую стабильность, 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 сценах⁴⁶. 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,

⁴⁶ 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» (Ш, 244).

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.

В целом можно утверждать, что использование литературного приема «фокализации» в «Чевенгуре» хорошо свидетельствует о важности и сложности соотносительности «традиционного» и «нетрадиционного» в творчестве Платонова.

Глава 6

Силлепсис в «Котловане»⁴⁷

В настоящей главе мы обратим внимание на еще одну фигуру, которая характеризует платоновский стиль. Примечательно, что это фигура весьма традиционна, но она имеет важное значение, касающееся «новизны» в плане выражения Платонова.

Когда речь заходит о «платоновском стиле», обычно отмечается, что его вершиной является прежде всего «Котлован»⁴⁸. 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, Hodel 1998)⁴⁹.

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:

⁴⁷ Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2004.

⁴⁸ В. Вьюгин как-то писал о «восхождении Платонова к пику стилевого развития, явленному в “Котловане”» (Вьюгин 2000: 606).

⁴⁹ Но стоит отметить, что последние годы переводческий подход обращает на себя больше внимание, чем прежде. См.: Ходель 2013, Доогге 2013, Нонака и Юнсун 2013.

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)

Мы –

голодные,

мы –

нищие,

с Лениным в башке

и с наганом в руке. (Маяковский)

Подобное стилистическое явление традиционно называется силлепсисом (syllepsis) 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 натуры (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 (РЕРР 1993: 1250, 1383, Corbett, Connors 1999: 399–400). Но это разграничение не кажется нам таким уж убедительным или плодотворным. Артур Куин метко резюмирует этот многолетний 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 новизны⁵⁰.

Пожалуй, никто лучше, чем переводчики, не замечает, как часто и своеобразно Платонов использует силлепсис. На наш взгляд, сопоставление подлинника 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

⁵⁰ Оговоримся, что мы употребляем термины «шаблонность» и «новизна» абсолютно нейтрально, то есть они не включают никакого оценочного момента.

“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.

В этом отношении, на наш взгляд, особенного 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 расчленив 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 НМ⁵¹. Также и чешская переводчица пишет, что она использовала редакцию НМ.

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

⁵¹ Со слов Р. Чандлера.

«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)⁵²:

«[Прушевский — С. Н.] 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»:

⁵² Буквами «Ch.» обозначен английский перевод Р. Чандлера и Ж. Смита, «G.» — английский перевод М. Гинзбург, «P.» — французский перевод, «N.» — чешский.

«вы нашу линию портите, вы *protiv temna i rukovodstva*» (ПД: 45).
 «you're damaging our line, you're obviously *opposed to the work tempo and the leadership*» (Ch.: 48).

«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 $G(w1/w2) \rightarrow G1w1/G2w2$. 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 zamyšlenou 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 — С. Н.] 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 ted´ se nad vyhaslou pekárnou a zestárlými jabloňovými 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) → G(w1/w2*). Он часто применяется не только Р. Чандлером и Ж. Смитом, но и другими переводчиками:

«[старичок и прочие неясные элементы — С. Н.] 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 — С. Н.] можно организовать впрок — для будущего неподвижного 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 příštích 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 клетями (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) → 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 «dětí», 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 — С. Н.] и знал, что там ликуют 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 дотопле 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:

«[Воцев — С. Н.] 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 $G(w_1/w_2) \rightarrow G(w_1/w_2^*)$. 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 w_1 и w_2 в схеме $G(w_1/w_2)$, 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 w_1 и w_2 (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 $G(w_1/w_2)$ в предложение; 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 уравновешивают 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, с) ценное / малоценное, d) материальное / правовое, е) познание / поступок; 2) разнородность, основывающаяся на метафоре: а) географическое / ментальное, б) телесное / нравственное, с) иносказание / собственный смысл, d) личностный авторитет / объективная норма, е) часть тела / орудие, f) жесты / речь, g) 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»⁵³. Остается непонятным, почему речь идет именно о метафоре, а не о других тропах.

Ж. О'Брайен, анализируя употребление силлепсиса в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени», считает силлепсис то «сокращенной, усиленной формой антитезы», то «разложной 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, по-видимому, 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:

⁵³ 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.

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

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

«Почти все девушки и все растущее поколение с утра уходили 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 интересуется 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 w_1 и w_2 можно было бы считать *синекдохической*.

Выражения силлепсиса, основанные на синекдохической связи между w_1 и w_2 , 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). Кстати говоря, в этом объяснении 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 — С. Н.] вышли *из задних клеток и разных укрытых 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 w_1 и w_2 . Эта гипотеза хорошо относится к фразе «*из задних клеток и разных укрытых препятствий жизни*». Не совсем ясно, какая здесь синекдохическая связь между словами «задние клетки» и «разные укрытые препятствия жизни», так как они слишком неодинаковы по степени отвлеченности. Характерно, что Чандлер и Смит, переводя «разные укрытые препятствия жизни» как более конкретное понятие «*the various other places where they had been detained*», реконструируют синекдохическую связь между w_1 и w_2 . 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 w_1 и w_2 . 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 целого⁵⁴.

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» (PEPP 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

⁵⁴ 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).

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 w_1 и w_2 ? 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 — С. Н.] можно организовать впрок — *для будущего неподвижного счастья и для детства*» (ПД: 34).

«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 дополнительность метафоры и метонимии, 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, чьей включающее множество 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)⁵⁵.

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, 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,

⁵⁵ 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».

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, было бы 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 впечатленье?* 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.

Таким образом, можно заключить, что силлепсис в «Котловане» оказывается «платоновской» фигурой оттого, что он в сущности основан на метонимических и синекдохических выражениях, которые отличаются у Платонова тенденцией к «новизне» выражения.

Глава 7

Категориальная ошибка как стилистический принцип Платонова («Котлован»)⁵⁶

В предыдущей главе мы проанализировали функцию силлепсиса в «Котловане». Между тем, представляется, что можно и нужно подойти к данной фигуре и платоновскому стилю в этой повести вообще и с другой точки зрения.

Задачей настоящей главы является попытка характеристики платоновского стиля зрелого этапа 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 романного стиля Платонова.

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).

⁵⁶ Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2008.

(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).

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

В предыдущей главе о силлесписе в «Котловане» мы показали, что эта фигура часто используется в повести для того, чтобы получались категориальные ошибки. Например: «Уже проснулись *девушки и подростки*, спавшие дотопле в избах» (Ш, 520; здесь и далее курсив наш); «Стороною шли *девушки и юношество* в избу-читальню» (Ш, 521). В принципе это такие же ошибки, которые приводит Райл в своих иллюстрациях, хотя, конечно, в отличие от последних, платоновские «ошибки» сделаны писателем сознательно⁵⁷.

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

⁵⁷ 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.

трудно⁵⁸. 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 — *С. Н.*] блестела, 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 варенья внутри конфеты, видеть свободу вместо свободного пространства — это платоновские категориальные ошибки, осуществленные путем метонимических выражений.

Что же касается связи между категориальной ошибкой и метафорой, то этой темой занимались некоторые исследователи литературы и риторики, например, Колин Турбейн (Turbaune 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

⁵⁸ 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.

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 заключить, 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?» (Ш, 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» философ 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 некой 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. Попробуем 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 особенная роль отведена иностранцу и ребенку; 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 утомилась, — сказала мать.

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

(Ш, 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, Вощев 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.

— Вощев, а медведя ты тоже в утильсырьё 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.

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

Что происходит между Настей и Вощевым? Как видим, Настя делает «детскую» категориальную ошибку, причисляя медведя и колхозных мужиков 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, очевидно, 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:

— Опорожняй 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 Вошевым, не понимающим его правил больше всех других:

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

— А истина полагается пролетариату? — спросил Вошев.

— Пролетариату полагается движение, — произнес справку активист, — а что навстречу попадется, 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 — *С. Н.*] *делает жесткость и четкость формулировок*»). Но это более или менее неизбежно, поскольку активист учит Воцевого как другого, не понимающего, 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 героев⁵⁹. 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.

⁵⁹ Об особенностях повествования Платонова см.: Hodel 2001: 268–300.

— 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, 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 улынулся 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. (Ш, 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 речи⁶⁰. 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...

⁶⁰ Косвенным свидетельством этого служит, возможно, ошибка в японском переводе данного диалога. Дело в том, что переводчик ошибочно приписывает эти слова активисту, а не мальчику (Platonov 1997: 149).

— 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)

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 сшибить 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 определенный 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 хотели бы 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 Вощева руководить колхозом; похороны Насти Чиклиным, сопровождаемые 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.

В заключение следует отметить, что платоновские тропы и фигуры представляют собой конкретизированное проявление принципиальной связи формы и значения в его произведениях.

Часть III

Форма и значение стиля А. Платонова: перспективы риторического подхода

Глава 8

А. Платонов между реализмом и модернизмом: сравнение как конструктивный принцип романа⁶¹

Задачей третьей части данной работы является расширение наших тезисов о поэтике стиля Платонова, представленных нами во «Введении». Мы попытаемся сформулировать особенность связи формы и значения в платоновском стиле в более широкой перспективе. При этом существенным оказывается, как уже было сказано, вопрос о соотносительности «формульности» и «новизны», или «старого» и «нового» в плане выражения.

В настоящей главе мы займемся сопоставлением 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» романа⁶².

Подход к вопросам фигур и тропов позволяет нам увидеть не всегда замечаемую, но обоснованную в контексте мировой литературы «близость» между

⁶¹ Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2017а.

⁶² 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».

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 мы назвали «ситуативным сравнением». Это один из самых традиционных тропов, который используется с давних времен, например, в эпопеях 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)⁶³

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

⁶³ Здесь и далее выделение наше, в тех случаях, когда оно указывает на компаративные связки (*как, как бы, будто, словно, похож, так* и т. п.).

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)

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 — С. Н.] 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)

Немотивированный 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 сосредоточим внимание на романе В. Вульф «Миссис Дэллоуэй» (1925) и частично на романе «В поисках утраченного времени» (1913–1927) М. Пруста⁶⁴. 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 водоросли.⁶⁵

[...] 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

⁶⁴ 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.

⁶⁵ Здесь и далее русский перевод «Миссис Дэллоуэй» по: Вульф 1989 (http://www.lib.ru/INPROZ/WULF_W/dalloway.txt_with-big-pictures.html. Дата обращения: 27.06.2020).

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)

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 — *С. Н.*] 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 — *С. Н.*] приложила руки к вискам и ждала, когда он [Септимус — *С. Н.*] 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 — *С. Н.*] 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 — *С. Н.*] 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 вновь.⁶⁶

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)

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

⁶⁶ Здесь и далее русский перевод «В сторону Свана» по: Пруст 1992 (http://az.lib.ru/p/prust_m/text_0030.shtml). Дата обращения: 27.06.2020).

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 связи. В этом и состоит важное значение сравнения в лирической прозе модернистского течения, выделявшей саморефлективность 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 — С. Н.] 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-mois 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 [...]». (Proust 1992: 124)

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 сопоставление⁶⁷.

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 2016а, Нонака 2016б). 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

⁶⁷ 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.

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 «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 остранение, 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, надеюсь, читателей) художественной литературы слово связывает больше, чем

МЫСЛЬ.

По нашему мнению, для освещения вопроса о форме и значении в платоновском стиле и творчестве следует обратить более пристальное внимание на контекст мировой литературы. Попытка сделать шаг в этом направлении предпринята в настоящей главе.

Глава 9

К чему можно привыкнуть и от чего нельзя отвыкнуть: к вопросу о платоновском традиционализме⁶⁸

В настоящей главе мы попытаемся расширить стилистический анализ, дополнив его идеологическим и мировоззренческим аспектами. Как мы увидим, даже пример одного слова может показать нам ту глубину связи формы и значения, в которой следует искать «мысль» писателя. На наш взгляд, риторический подход в таком дополненном виде имеет широкие исследовательские перспективы.

Как иностранный читатель произведений А. Платонова, автор настоящей статьи нередко сталкиваюсь со словами, которые (почти) каждый раз впечатляют его и заставляют задуматься о том, что писатель хочет передать с их помощью. К таким словам относится «привыкнуть». Глагол обыкновенный, но под пером Платонова он часто отличается особенным звучанием и значением. Как мы увидим, платоновские герои привыкают ко многим вещам, но сначала ограничимся двумя отрывками:

— Тебе ничего сейчас, не жалко со мною жить? — спросила она.

— Нет, мне ничего, — ответил Никита. — Я уже *привык быть счастливым* с тобой. («Река Потудань», IV, 454)⁶⁹

Сычов оглядел всех своих живых бойцов. Красноармейцы были безмолвны. Они *привыкли терпеть бой* и могли стерпеть даже смерть, но сердце их *не могло привыкнуть к разлуке* с тем, кого оно любило и что ушло от него безответно навеки. («Оборона Семидворья», V, 177)

Оба примера представляются по-особому «платоновскими». Слова Никиты дают нам понять, что даже к тому, чтобы быть счастливым, нужно привыкнуть. А описание похорон командира роты, на наш взгляд, передает платоновскую мысль

⁶⁸ Другой редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2020.

⁶⁹ Курсив в цитированных платоновских текстах здесь и далее наш.

о том, к чему надо и не надо привыкать в катастрофах, таких как война. Можно заметить, что писатель придает слову «привыкнуть» особенное значение, поскольку оно появляется в самом конце обоих рассказов.

В настоящей главе хотелось бы показать, что, во-первых, слово «привыкнуть» имеет важное значение, особенно в поздних (т. е. военных и послевоенных) произведениях Платонова, а во-вторых, что его можно отнести к вопросу «платоновского традиционализма»⁷⁰. Важно отметить, что слово «привыкнуть» обращает на себя внимание платоноведов. Швейцарский платоновед Ян Лохер выделяет концепт «привычности», не теряющий центральной функции, по мнению исследователя, «со времени написания “Реки Потудань” и до самой смерти писателя» (Лохер 2003: 596). Исследователь правильно указывает на амбивалентность платоновского отношения к «привычности»:

Жизнь без *привыкания* и *отвыкания* невозможна; во всяком случае, без них нельзя осознать жизнь во всей ее сложности. Неясно, относится ли констатация *привык / отвык* к шкале ценностей «плохое — хорошее»; у Платонова неясно и то, в какой мере осмысленная жизнь обусловлена такой аксиологической шкалой, так как *привыкание / отвыкание* может служить ложным оправданием любого действия, любого отношения. (Лохер 2003: 596. Курсив в оригинале)

Михаил Михеев также обращает внимание на «идею *привыкания, привычности* или того, что герою оказывается *по пути*, что он делает, так сказать, *походя*, без специального усилия, просто по ходу дела» (Михеев 2015: 725. Курсив в оригинале). Однако, на наш взгляд, исследователь немного сужает значение платоновского «привыкания», относя его только к идее «*попутности* жизни» или «*неразборчивости*» в образе героя рассказа «Возвращения» (Михеев 2015: 725. Курсив в оригинале). На самом деле, Платонов в этом произведении подразумевает и положительное значение «привыкания» для человека, как и в «Реке Потудань»: даже к счастью нужно привыкнуть. Во всяком случае, можно сказать, что вопрос о «привыкании / отвыкании» давно находится в орбите вопросов платоноведения.

⁷⁰ Вопрос о «традиционализме» Платонова обращает на себя все больше внимания в последнее время. См., например: Серафимова 2003, Дырдин 2005, Власова 2017.

К чему привыкают платоновские герои?

У Платонова слово «привыкнуть» появляется уже в ранней прозе первой половины 1920-х годов (но ни разу в стихах, что заслуживает внимания). Оно стало приобретать заметную частоту и особенные коннотации, по-видимому, во второй половине 1920-х. В 1930–1940-е данное слово находится уже в центре внимания писателя, который, по-видимому, переформулировал свое понимание того, что означают привыкание и привычка для человека. Это можно подтвердить на основании военных и послевоенных произведений Платонова. Рассмотрим конкретно, к чему и как платоновские герои привыкают⁷¹.

(1) горе, страдание, боль Им часто приходится привыкать к мучительным состояниям, к которым обычно привыкнуть нельзя. Но у Платонова люди часто привыкают к горю, страданию, боли. Примечательно, что он изображает привыкание не только как результат («привык(ла/ли)»), но и как процесс («привыкая», «начинали/стали привыкать»). В этом отношении представляется, что он считает «привыкание» скорее сознательным действием, нуждающимся в прошествии определенного времени: «Они [прочие люди — С. Н.] *привыкли к горю*, им оно легко, дадим пока им мало, и они будут нас любить» («Чевенгур», III, 329); «[...] но все же бабы вскрикивали повсеместно и, *привыкая к горю*, держали постоянный вой» («Котлован», III, 495); «[...] они [дети — С. Н.] *уже начинали привыкать мучиться*, и им дремалось ко сну» («Июльская гроза», VI, 33); «Однако постепенно вдова успокоилась, потому что *стала уже привыкать к своему страданию*, и привычка служила ей облегчением» («Пустодушие», V, 250); «— Разорви меня, нас тогда двое будет. Один останется землю муравьям пахать, а другой к матери твоей пойдет. Рви меня пополам, *мне не больно, я привык*» («Осьмушка», VI, 140).

(2) смерть В военных рассказах Платонов изображает людей, пытающихся привыкнуть к смерти. Можно сказать, что привыкание к смерти представляет собой одну из главных тем его военных рассказов⁷²: «— Давай их [немецкие танки

⁷¹ Оговоримся, что мы займемся, главным образом, специфически «платоновскими» примерами использования данного слова. У него, конечно, бывают и более стандартные, обыкновенные примеры, которые все же отличаются чем-то «платоновским».

⁷² Правда, у Платонова и до войны появляется привыкание этого типа: «Маленький Назар не хотел уходить от матери. *Он ей говорил, что привык умирать* и больше не боится, что он мало будет есть» («Джан», IV, 120). Но все-таки следует сказать, что данный мотив

— С. Н.] остановим всех — не страшно, я видел смерть, я привык к ней» («Одухотворенные люди», V, 105); «Роза всего не знала, а что знала, про то сказать не могла, потому что если бы сказала, то умерла бы сама по себе, от своего стыда и сердца, а этой смерти Роза не хотела, она думала, что эта смерть вечная... К немецкой же смерти Роза начала уже привыкать» («Девушка Роза», V, 243); «— А я что же, товарищ капитан... Я солдат, я к смерти давно привык, почему же меня не посылаете на дело?» («Офицер и солдат», V, 311).

Стоит отметить, что в «Божьем дереве», первом рассказе Платонова военных лет⁷³, «привыкание к смерти» уже тематизируется:

Немецкий офицер взял со стола револьвер.
 — Сейчас вы научитесь.
 — Убьешь, что ль? — спросил Трофимов.
 — Убью, — подтвердил офицер.
 — Убивай, мы привыкли, — сказал Трофимов.
 — А теперь отвыкнуть захотел? — спросил офицер.
 — Отвыкнуть захотел, — согласно сообщил Трофимов. — Теперь вам пора к смерти привыкать.
 Офицер поднялся и ударил пленника рукояткой револьвера в темя на голове.
 — Отвыкай! — воскликнул фашист. (V, 14)

В как бы философском диалоге с немецким офицером речь затрагивает и «отвыкание», очевидно, от жизни. В сочетании глаголов «привыкнуть / отвыкнуть» с существительными «жизнь / смерть» намечено платоновское понимание человеческой жизни — ее временного характера или времени как ее необходимого момента. Для Платонова сущность жизни и смерти можно постигнуть только с помощью «течения времени» (название одного из платоновских рассказов), а не с помощью какой-нибудь вечной, вневременной правды. С такой точки зрения, может быть, следует понимать платоновскую запись 1944 года по поводу смерти сына: «Как Тоша, умирая, говорил: “важное, важное, самое важное”, — и умер, не сказав самого важного. Так самое важное уносится в могилу» (Платонов 2000: 249).

стал играть центральную роль в военных рассказах.

⁷³ Согласно комментариям к восьмитомному собранию сочинений, впервые о работе над этим рассказом упоминается в его письме от 4 августа 1941 г. (V, 515).

(3) жизнь Следовательно, не удивительно, что платоновские герои должны привыкнуть также и к жизни. Естественно, что выражение «привык(ла/ли) жить» используется часто по отношению к взрослым и старшим людям: «Айдым ошупала на становище всех спящих и беспамятных: *они привыкли жить*, дышали, и никто из них не умер» («Джан», IV, 193); «Дед долго жил на свете и *так привык жить, что забыл о смерти* и никогда не собирался помирать» («Дед-солдат», V, 16); «Да надо бы пожить еще, я уж *привык жить, и отвыкать надобности нету!*..» («Офицер и солдат», V, 278); «— Я больная, да терпеливая и *к жизни привычная*» («Великий человек», VI, 54).

Между тем, интересно, что подобные выражения появляются и в платоновских произведениях о детях, детских рассказах и сказках⁷⁴; в таких случаях часто используются выражения «не привык(ла/ли) жить»: «[...] *к биению своего сердца она* [Джумаль — С. Н.] *уже привыкла* и не боялась, что оно остановится» («Такыр», IV, 296); «— Отчего ты такая глупая? — Ни отчего. Я еще маленькая, *не привыкла жить*» («Течение времени», VI, 66); «Я забыл, как я начал жить на свете, как прожил первые дни и *привык потом быть живым*» («Первый день на свете», VI, 191); «Ивану было скучно одному без матери. *Не привыкши жить*, он не знал, что ему надо думать, что делать и что происходит кругом на свете» («Дар жизни», VI, 192).

Представляется, что Платонов придает моменту «привыкания к жизни» важное значение для детей, поскольку он имеет отношение к противопоставлению «видение — узнавание», которое играет важную роль в поэтике писателя и, следовательно, в его понимании действительности и жизни. В рассказе «Дар жизни», например, контрастность и взаимодополнительность «видения — узнавания» представлены в изображении восприятия ребенка и взрослого человека:

Глядя на мать, Иван *видел ее и видел то, что она говорила ему*: землю, освещенную солнцем и звездами, на которой хотелось жить со всеми людьми, и людей, что проходили через самое его сердце, сопровождаемые словами матери, людей добрых и кротких или грозных и страшных, разных и непохожих друг на друга, но одинаково влекущих к себе. (VI, 193)

⁷⁴ Об общих жанровых вопросах платоновских детских рассказов и сказок, а также о литературно-политическом контексте этих жанров в СССР см. комментарии Н. Корниенко (VI, 366–390).

Солдат посмотрел на Ивана долгим радующимся взглядом, словно *постепенно узнавая в Иване того, кого давно искал и уже забыл в лицо, а встретив, не сразу понял...* (VI, 208)

(4) любовь, счастье Если любовь и счастье составляют самые важные моменты жизни, то следует, что и к ним нужно привыкнуть в связи с ее временным характером. Иначе говоря, любовь и счастье сами содержат в себе момент привыкания. На наш взгляд, Платонов относится к ним с этой точки зрения, изображая людей, привыкающих любить и быть счастливыми с помощью течения времени: «— Тебе ничего сейчас, не жалко со мною жить? — спросила она. — Нет, мне ничего, — ответил Никита. — Я уже *привык быть счастливым с тобой*» («Река Потудань», IV, 454); «Анна Гавриловна поняла своего мужа. Она отвернула одеяло, положенное на диване для Кондрата [...]: пусть Кондрат спит удобно и нежно, если надо его считать сыном, а *сердце затем само привыкнет его любить*» («Старый механик», IV, 517); «Я *привык любить свою жену*, я часто забываю о ней среди многих забот и обязанностей, но и без памяти о ней душа моя молча страдает, что нет ее со мной, что, может быть, нет ее в живых на свете» («Размышления офицера», V, 228); «— Ступайте теперь к своим родителям, — говорит им Иван. А звери ему отвечают: — Не пойдем, — говорят, — ты добрый, и *мы к тебе привыкли*» («Иван-чудо», VI, 272); «Он читал когда-то, что черепахи живут долго, а *старик не хотел, чтобы то существо, к которому привыкнет его сердце, погибло раньше его*» («Любовь к родине, или путешествие воробья», IV, 473).

Можно ли жить по привычке?

Как известно, исследователи давно отмечают у Платонова тему «стыда быть счастливым». В своей классической статье Леонид Карасев сформулировал: «стыд становится полноправным хозяином в чувствах платоновских взрослых людей» (Карасев 1994: 121). Владимир Варава утверждает, что нравственную философию писателя можно резюмировать так: «*Счастливым быть стыдно*» (Варава 2005: 193. Курсив в оригинале). В самом деле, в «Котловане» Вошев говорит: «[...] наш класс весь мир чувствует, а счастье все равно буржуазное дело... От счастья только стыд начнется!» («Котлован», III, 426). И в «Афродите», написанной во время войны, герой верит, что «в стремлении к счастью для одного себя есть что-то

низменное и непрочное» («Афродита», V, 355).

Между тем, в поздних платоновских произведениях можно заметить развитие и углубление темы счастья. Например, сказка «Безручка» заканчивается следующим предложением: «Несчастье хоть и живет на свете, да нечаянно, а счастье должно жить постоянно» (VI, 287). Это, возможно, представляет собой продолжение размышлений писателя на данную тему, начатых во время войны: «Теперь давно миновали те счастливые мирные годы. *И они не могли длиться постоянно, ибо и счастье должно изменяться, чтобы сохраниться*» («Афродита», V, 343).

По поводу «Безручки» английский платоновед Роберт Чандлер отмечает, что в ее финале наиболее полно разрешаются платоновские темы о «добре» и «доброте» (Чандлер 2014: 279–280). Нельзя не согласиться с его заключением: «В своих сказках, этой последней главе сочинений, изданных при жизни, Платонов утверждает свою веру в счастье» (Чандлер 2014: 280). Остается лишь добавить, что для писателя военного и послевоенного периодов существенным оказался еще один момент счастья — привыкание или привычка. На наш взгляд, это повлияло на платоновское понимание счастья коренным образом, что хотелось бы назвать «традиционалистским углублением» позднего Платонова.

Мотив «жизни по привычке» приобрел основное значение в платоновских военных рассказах именно потому, что во время войны жить по привычке невозможно: «Все здесь [в русской избе — *С. Н.*] было знакомо, просто и убого, но мило и привычно сердцу и ненадоедливо, как хлеб» («Никодим Максимов», V, 194); «До вечера еще время нам было; мы маленько уже обжились в избе и привыкать стали; солдат обвыкается с местом скоро — медлит ему некогда» («Страх солдата», V, 370); «Глядя на это небо, в груди человека подымается счастливое желание долго жить на земле и еще раз будущим годом снова увидеть лето сначала» («Домашний очаг», V, 205). Снова увидеть, то есть узнавать, дорогое и дорогих — это ценнейший момент «жизни по привычке», представляющий собой счастье.

Правда, надо вспомнить, что у Платонова отношение к «жизни по привычке» всегда амбивалентно. В рассказе «Бессмертие» (1936) есть следующий диалог:

— Нарком [Л. Каганович — *С. Н.*] сказал, что *привычка нас губит. Человек должен уметь отвыкать и жить заново...*

— Слыхал, — сказал Едвак. — Он нарком, а я нет.

— Ты нет, — произнес Левин. — Ты вчера два поезда задержал на десять

минут, два вагона перекидывал — пять сцепщиков нагнал. Тебе бы надо моим дедом быть: тот три телеги нанимал, когда нужна была одна. Первая не приедет, у второй шкворень согнется, а уж третья как-нибудь явится...

Едвак осовел от обиды. (IV, 376)

Видимо, здесь нет (или очень мало) авторской иронии к словам наркома и героя. Скорее, автор приспособляется к официальной идеологии, пропагандирующей ускоренное обновление и уничтожение старого быта. Обиженная реакция Едвака, помощника Левина, мотивирована тем, что его сопоставляют с «дедом», человеком отжившей эпохи. Интересно, однако, что в этом сопоставлении, которое частично принимает форму «ситуативного сравнения», все-таки есть юмор, происходящий, пожалуй, от мнения Платонова о «русской душе»⁷⁵.

В военное и послевоенное же время, когда привыкание / отвыкание получило для Платонова новое освещение, он описывает пожилых людей, которые пытаются изменить старые привычки, чтобы привыкнуть к новым: «Он сам погрузил свой хлеб на воз и поехал с ним в районную кооперацию, а жену оставил дома, *чтоб она подумала одна и постепенно привыкла к его новому мероприятию*» («Добрый Кузя», V, 130); «И они *по привычке* пошли к своей избе, где были *теперь ясли*» («От хорошего сердца», VI, 108). Платонов, придавая большое значение «жизни по привычке», все-таки верил в способность людей привыкнуть к новой жизни после утраты старой. Таков динамизм платоновского традиционализма.

Стоит коснуться и другого вопроса: к чему его герои не могут привыкнуть и от чего они отказываются отвыкнуть? Этот вопрос важен потому, что он имеет отношение к теме «постоянное» для человека: «Они [красноармейцы — С. Н.] *привыкли терпеть бой* и могли стерпеть даже смерть, но сердце их *не могло привыкнуть к разлуке с тем, кого оно любило и что ушло от него безответно навеки*» («Оборона Семидворья», V, 177); «— Мать с дочкой, — сказал бабай [о коровах — С. Н.]. — *Дочка выросла, а дурная; от матери не отвыкла. — Зачем ей отвыкать,* — сказал Беспалов, — у нее мать хорошая, она дитя свое от ветра бережет» («Крестьянин Ягафар», V, 39); «Однако *от этой земли, серой и*

⁷⁵ Н. Корниенко пишет по этому поводу: «(...) он сам был носителем уникальных для советского писателя знаний о реальной жизни провинции эпохи нэпа — и это знание во многом определит его жесткое противостояние основному направлению и пафосу советской литературы и главное обвинение, которое он до конца жизни будет ей предъявлять: незнание и нежелание знать жизнь народа» (Платонов 2014: 60).

равнодушной, отвыкнуть было нельзя никому, кто на ней родился однажды. И кузнец, карел Нигарэ, тоже не мог отвыкнуть от привычной земли» («Сампо», V, 110).

Эти обрывки ясно показывают платоновскую позицию: нельзя отвыкнуть от того, что любишь, а особенно от того, что тебя родило⁷⁶. В ней заключается, возможно, основной пафос платоновских военных рассказов.

Как мы пытались показать, платоновская тема «привыкание / отвыкание» углубляется в военных и послевоенных произведениях. Это углубление можно было бы считать «традиционалистским», поскольку оно основано на мысли, что человеку следует жить по привычке, а не по разуму или «плановому мышлению»⁷⁷. Если у Платонова утопизм и традиционализм противоречат друг другу, то противоречие между ними проходит именно по вопросу «или по плану, или по привычке». Можно сказать, что этот вопрос не утратил актуальности для писателя до самого конца. Молодой пафос, с которым он однажды писал: «Вы люди законные и достойные, я человеком только хочу быть. *Для вас быть человеком привычка, для меня редкость и праздник» («Ответ редакции “Трудовой Армии” по поводу моего рассказа “Чульдик и Епишка”, VIII, 15), должен был в нем остаться. Он понимает значение привыкания для человека, так как ему самому было нелегко привыкнуть к жизни.*

«Время и место» традиционализма (вместо заключения)

В завершение хочется сказать следующее: неслучайным представляется связь мотива «привыкания» с традиционализмом, если вспомнить роман Сергея Аксакова «Семейная хроника», где привычка и привыкание выделяются как важные критерии образа жизни:

Грустно было Степану Михайловичу расставаться с сестрицей; по душе она пришлась ему всеми своими свойствами, и *привык он к ней*

⁷⁶ Нужно отметить, что этот мотив наблюдается и в более ранних произведениях. Например, в повести «Хлеб и чтение» (1932): «После смерти родителей, всех братьев и сестер, Щеглов жил у знакомых и *никак не мог отвыкнуть от любви к погребенному отцу и матери» (III, 464).*

⁷⁷ О «плановом мышлении» как общей тенденции Платонова и его литературных контекстах в России см.: Seifrid 2013.

чрезвычайно [...]. «Ну что, сестрица, за житее тебе с нами, — говорил Степан Михайлович. — У нас жизнь скучная, но *мы уже к ней привыкли*. Ты человек еще молодой (ей был тридцатый год), ты богата, *ты привыкла не к такой жизни*». (Аксаков 1996: 55. Курсив наш)

Одно только поддерживало духовные силы Софьи Николаевны: мысль, что она скоро уедет и постарается никогда не заглянуть в Багрово. Если бы кто-нибудь сказал ей, что она будет жить в нем постоянно, до старости, и даже кончит жизнь, она бы не поверила и отвечала бы искренне, что лучше согласна умереть... *Но только к тому человек не привыкнет и того не перенесет, чего Бог не пошлет!* (Аксаков 1996: 118. Курсив наш)

В аксаковском романе мотив «привыкания» играет важную роль в представлении, что люди старших поколений жили не модами или идеями, а привычками и обычаями, что с точки зрения писателя хорошо.

Как известно, консерватизм (или традиционализм) родился как реакция на Французскую революцию («Размышления о Французской революции» Эдмунда Берка [1790]), которая провозгласила идеалы свободы и равенства, основываясь не на традиции или авторитете, а на разуме и просвещении. Если Русская революция явилась делом «строителей страны», убежденных в разуме и просвещении еще сильнее своих предшественников, то естественно, что «реально существующий социализм» дал мощный импульс развитию консерватизма XX века не только в России, но и во всем мире.

Что же касается Платонова, односторонне было бы считать его консерватором или традиционалистом. Но повторим, что он в своих (особенно поздних) произведениях обращается к антиномии между плановым мышлением и привыканием, идеалом и привычной жизнью.

Как уже говорилось, анализ «мысли» писателя становится полным только с помощью изучения плана выражения его творчества.

Глава 10

Как выражение получает свою форму и утешает человека: к одному мотиву в письмах А. Платонова⁷⁸

В последней главе данной работы мы обратим внимание на «нехудожественные» произведения Платонова, то есть его письма. Нашей задачей является освещение принципа его стиля на основании материалов, которыми он занимался в частной жизни.

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

⁷⁸ Более ранней редакцией настоящей главы является работа: Нонака 2017в.

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 обычных 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.

Наша гипотеза состоит в том, что приведенное выше выражение, отличающееся типичнейшей для Платонова силой новизны, появилось как бы на вершине ряда более обычных, 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 Кашинцевой). 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 раздельным 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 чохотки в январе 1943 года. 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. Гаспаров, 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» (по: 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 119.203 документов (по состоянию на 27.06.2020). 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 привета 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 устойчивостью⁷⁹.

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 разворачивается 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

⁷⁹ Добавим, что в платоновских военных произведениях нередко встречается выражение «*целовать землю*», получившее тематический вес: «Цибулько изредка приподымал свое лицо от земли и вновь прикивал 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).

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 «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 смены 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)⁸⁰. 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

⁸⁰ 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 откосу, погибшая овца и чьи-то давно иссохшие кости равно вдавливались ребрами танковых гусениц в терпеливый *прах земли*» («Одухотворенные люди»; V, 107).

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 — С. Н] за деда-солдата и поцелуй еще могилу нашего сына» (11), «Поклонись за меня праху нашего 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»⁸¹. 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).

Между тем, в военных рассказах, которые он писал в те же годы, что и данные письма, наблюдается новое, особенное отношение жизни и поэзии Платонова⁸². 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, вероятно 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

⁸¹ Хотелось бы также особенно указать на его пьесу «Голос отца», где тематизирован мотив могилы отца. См. Нонака 2011.

⁸² 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).

выражениям в письмах того же периода. Например:

Женщина и ее сын пришли к могиле поведать 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 — С. Н] 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:

— 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.

На наш взгляд, можно заключить, что поэтика стиля Платонова представляет собой глубокое единство формы и значения, выражения и содержания и, наконец, творчества и жизни. Оно достигнуто с помощью своеобразных тропов и фигур, которые нас удивляют и утешают.

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, <i>скажи</i> , 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 поклонись святому праху нашего мученика.
8	543	31/7/'43	Поцелуй могилу нашего сына. Береги себя, чтобы я увидел тебя.
9	544	3/8/'43	Помолись 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. Поцелуй его за меня, деда-солдата...
11	554–555	15/3/'44	Помнит ли он [Саша] обо мне или уже стал забывать? Поцелуй его за деда-солдата и поцелуй 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. Поцелуй от моего имени могилу нашего сына.
13	561	1/7/'44	Если почему-либо 4-го не будет панихиды, то отслужи 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. Поклонись за меня праху нашего сына. Поцелуй внука.
15	566	17/7/'44	Целую и обнимаю тебя крепко. Я знаю, как тебе тяжело. Поцелуй за меня изголовье могилы моего святого любимца. Поцелуй 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. 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.
17	579	16/9/'45	Здесь [в Ялте] когда-то и ты была с Тошей. Завтра я пройду по тем же камням, где когда-то ходили его ноги. На днях ему будет 23 года! Поздравь его и поклонись ему от меня. Поцелуй Сашу, обними мою любимую Машку.
18	581	10/10/'45	До свиданья, дорогая. Поцелуй наших детей. Обнимаю тебя.

Заключение

В данной работе мы попытались определить «поэтику стиля» Андрея Платонова, подвергая анализу, главным образом, тропы и фигуры, которые играют в ней существенную роль. В заключение хотелось бы резюмировать результаты нашего исследования, наметившие важные направления в развитии платоноведения.

Во-первых, на наш взгляд, удалось еще раз акцентировать направление платоноведения, занимающееся планом выражения произведений писателя. Дело в том, что данное направление, всегда игравшее основную роль в платоноведении, в последнее время уступает свое значение другим направлениям, таким как тематическое, мотивное, мифопоэтическое, политико-историческое и текстологическое.

Правда, уделяется должное внимание стилистическим (Бочаров, Левин, Цветков и др.) и лингвистическим (Михеев, Радбиль и др.) работам. Но, вообще говоря, внимание к плану содержания превышает внимание к плану выражения, что показывает, например, тенденция подбора статей в выпусках «Страны философов», самого важного сборника в платоноведении. Можно сказать, что стилистике там отводится в какой-то степени второстепенная, вспомогательная относительно тематики роль.

Между тем, такое общее впечатление оказывается не обязательно правильным, если мы рассматриваем достижения платоноведения последних лет, где на самом деле нередко обращается внимание на платоновские тропы и фигуры. Дело в том, что, на наш взгляд, была недостаточно осознана потребность обобщения и моделирования более высокого уровня по отношению к работам на данную тему. В этом смысле можно считать, что наша работа сделала определенный вклад в платоноведение. Подробно разбирая работы о платоновских тропах и фигурах, мы показали (особенно во «Введении») их основные тенденции и проблемы, нуждающиеся в более глубоком теоретическом освещении.

Представляется, что анализ тропов и фигур может играть связующую (а не вспомогательную или второстепенную) роль для различных подходов к творчеству Платонова, поскольку тропы представляют собой элементарные

базовые единицы связи формы и значения в произведениях писателя. Мы обратили внимание на этот аспект с целью дать ясную перспективу насущных задач платоноведения.

Вторым важным вкладом нашей работы в платоноведение является аналитическое исследование «ощущения» или «качества» платоновского стиля и мировоззрения. Такие наблюдения, как «нерасчлененность» (Турбин 1965: 301) или «странный и обыкновенный» (Краснощекова 1978: 23), сделанные платоноведами для фиксации «ощущения» или «качества» платоновского мира, подвергаются нашему анализу с точки зрения тропов и фигур, что оказывается более аналитическим и конкретным подходом. Например, мы доказали, что силлепсис в «Котловане» играет существенную роль в «нерасчлененности» представленного мира. Важно, что риторический подход дает более аналитическое доказательство того «ощущения» или «качества», которое складывается у читателей интуитивным образом. Следует даже сказать, что последнее должно быть доказано риторическим подходом, поскольку оно художественно реализуется с помощью конкретных тропов и фигур.

Мы предложили формулировку «гротескность и лиризм», которая, на наш взгляд, хорошо соответствует читательскому ощущению произведений Платонова. Но существенно, что эту формулировку можно до некоторой степени объяснить соотношением двух тропических рядов — метонимического и метафорического. Как мы показали, основная тенденция платоновских тропов состоит в контрастности вышеуказанных рядов, отличающихся друг от друга противоположными направлениями в отношении «новизны и шаблонности». Данная тенденция, на наш взгляд, служит стилистической основой «гротескности и лиризма» платоновского мира. Правда, этот тезис нужно проверить подробнее на большем количестве примеров. Важным представляется то, что он отличается высокой «проверяемостью» — его можно проверить в отношении едва ли не каждого «платоновского» выражения. Переводы же платоновских произведений служат ценным материалом для проверки нашего утверждения о том, что у Платонова метонимический ряд склонен к новизне, а метафорический к шаблонности.

Если постижение связи формы и значения является самой важной задачей литературоведения, то традиционно этим вопросом занималась именно риторика. Недаром ее пытались воскресить в новом контексте гуманитарных наук XX века. В этом отношении весьма показательны, что произведения Платонова богаты

выражениями, нуждающимися в самом тщательном риторическом анализе. Можно считать, что писатель сознательно и принципиально занимался вопросами выражения, в том числе тропами и фигурами, чтобы обновить художественную литературу в новом времени и новом положении. Это характерно не только для Платонова, но и для многих писателей первой половины XX века, в частности, писателей модернистских направлений, стремившихся к созданию новых, более тонких и сложных связей формы и значения. Иначе говоря, художественная литература и гуманитарные науки этого времени до некоторой степени шли параллельными путями, и именно в этом контексте нужно рассматривать место Платонова в мировой литературе.

Как мы показали в настоящей работе, риторический подход имеет значение, когда мы занимаемся такими вопросами, как сопоставление с другими писателями, писательская эволюция, отношение жизни и творчества. Наш анализ платоновских писем, например, подтвердил их тесную стилистическую связь с литературными произведениями писателя. Это не так уж неожиданно, если вспомнить, что человек — словесное существо. Не только писательское творчество, но и наша бытовая речь проникнута бесчисленными тропами и фигурами — как новыми, так и шаблонными. В этом отношении риторический подход может дать глубокое аналитическое понимание жизни и творчества писателя.

Наконец, третьим результатом нашей работы явилось то, что она выявила место Платонова в мировом художественном контексте. Анализируя платоновские тропы и фигуры, мы указали на «близость» Платонова к европейским писателям модернистских течений, таких как Пруст и Вульф.

Особенно важной представляется «близость» этих писателей в отношении плана выражения в тех случаях, когда они «далеки» относительно своих философских воззрений, политических позиций или общественного положения. Объяснение таких парадоксальных параллелей относится к основным задачам мирового (а не сравнительного) литературоведения, которое занимается типологическими вопросами эволюции мировой литературы.

Правда, сравнение и сопоставление писателей всегда являлось традиционной темой литературоведения. Но это сравнение должно быть основано на анализе, материалы и результаты которого можно проверить. Риторический же подход предоставляет для такого анализа нужные материалы.

Таким образом, как мы надеемся, не будет преувеличением утверждение, что наша работа открыла новые возможности и перспективы платоноведения, касающиеся исследования тропов и фигур писателя. Повторим, что для более глубокого понимания проблемы формы и значения в творчестве А. Платонова важны также тесные связи и с другими научными подходами.

Главная причина, почему платоновская проза притягивает нас все больше, состоит в том, что она отличается такими сложнейшими сочетаниями формы и значения, выражения и содержания, что она показывает даже определенную близость к стихам. В этом отношении стиль Платонова следует считать (и действительно часто считают) пробным камнем для литературоведения, для которого вопрос о связи формы и значения должен быть центральным и самым важным.

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. Купюры в цитатах обозначены многоточием в квадратных скобках.

Ссылки на источники, написанные на иностранных языках, указываются в латинице. Перевод цитируемых текстов на русский язык, если это не оговорено особо, выполнен автором настоящей работы.

- Аксаков С. 1996. *Семейная хроника; Детские годы Багрова-внука*. М.: Новатор.
- 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. Гладкова 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.
- 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.
- Варава В. 2013. Нравственные искания Платонова в романе «Чевенгуре» // «*Страна*

- философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества.* Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН. С. 190–198.
- 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.
- Власова Н. 2017. Будущее на грозном перевале истории: Недетский «детский» рассказ «Июльская гроза» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества.* Вып. 8. М.: ИМЛИ РАН. С. 292–297.
- 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.
- Дырдин А. 2005. О «медленной пользе»: Славянофильские акценты «Чевенгура» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН. С. 73–80.
- 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.
- Звенияцковский 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.
- Ипатов 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. «Преыдущего 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.
- 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. 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. 2009. «Письма о любви и горе»: письмо и текст // *Архив А. П. Платонова*. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН. С. 377–397.
- 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.
- 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.
- Лохер Я. 2003. Поэтика рассказа «Божье дерево» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 595–600.
- 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».
- 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. *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.
- Ноная С. 2000. К вопросу о точке зрения в романе «Чевенгур» // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН. С. 523–534.
- Ноная С. 2003. Рассказ «Уля». Мотив отражения и зеркала // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 220–230.
- Ноная С. 2004. Силлепсис в «Котловане» Платонова // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. СПб.: Наука. С. 378–399.
- Ноная С. 2005. Повтор сравнений в «Чевенгуре» (К постановке вопроса) // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН. С. 335–344.
- Ноная С. 2008. Категориальная ошибка как стилистический принцип Платонова («Котлован») // *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 4. СПб.: Наука. С. 62–73.
- Ноная 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.

- Ноная С. 2015а. Ситуативное сравнение в «Чевенгуре» // *Зборник матице српске за славистику*. 87 (2015). С. 199–212.
- Ноная 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.
- Ноная С. 2016а. Метонимический принцип в романах В. Гроссмана // *Запечатленная победа: Ключевые образы, концепты, идеологемы*. СПб.: ИРЛИ. С. 41–44.
- Ноная С. 2016б. В. Гроссман в контексте мировой литературы (К вопросу о переосмыслении русской литературы советского времени) // Дмитриев А. и Глушаков П. (ред.) *Острова любви Борфедя. Сборник к 90-летию Бориса Федоровича Егорова*. СПб.: ИРЛИ. С. 645–652.
- Ноная 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.
- Ноная С. 2017б. «Запас лиризма»: К жанровой соотнесенности стихов и прозы Андрея Платонова // Яблоков Е. (ред.) *Поэтика Андрея Платонова. Сб. 3. «Скрытая теплота революции»*. М.: Полимедиа. С. 90–103.
- Ноная 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.
- Ноная С. 2019. *Сокровенные тропы: Поэтика стиля Андрея Платонова*. Белград: Логос.
- Ноная С. 2020. К чему можно привыкнуть и от чего нельзя отвыкнуть: к вопросу о платоновском традиционализме // «*Страна философов*» Андрея Платонова: *Проблемы творчества*. Вып. 9. М.: ИМЛИ РАН. (в печати)
- Ноная С., Юнсун Ю. 2013. К вопросу о разном восприятии литературы в далеком культурном контексте: Андрей Платонов в Корее и Японии // Доог 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.
- Папкива 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.
- Платонов А. 2019. *Архив А. П. Платонова*. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН.
- Платонов А. 2020а. *Сочинения*. Т. 4. Кн. 1. М.: ИМЛИ.
- Платонов А. 2020б. *Сочинения*. Т. 4. Кн. 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.
- 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. Фразеопаремнологическая 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.
- Серафимова В. 2003. Ребенок в художественном мире Платонова и Распутина // *«Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН. С. 291–296.
- 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. 328–325.
- 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. *Мирпослеконца: 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.
- 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., 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. Углюссия — 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 // Доог 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.
- Чандлер Р. 2014. Последнее слово Платонова: Новый взгляд на «Волшебное кольцо» // *«Страна филологов»: Проблемы текстологии и истории литературы. К юбилею члена-корреспондента РАН Н.В. Корниенко*. М.: ИМЛИ РАН. С. 272–281.
- 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 Платонова*. 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. 2014а. *Хор солистов: Проблемы и герои русской литературы первой половины XX века*. СПб.: Дмитрий Буланин.
- Яблоков Е. 2014б. 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. 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- Hawthorne N. 1983. *The Scarlet Letter*. New York: Penguin Books.
- Hodel R. 2001. *Erlebe Rede bei Andrej Platonov*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- 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.
- 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.
- 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 [Фро]. 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 [Котлован]*. 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.
- Seifrid T. 2013. Platonov and Dissidence // *Russian Literature*. LXXIII, 1/2. P. 285–300.

- 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 Y. Youngsun. Seoul: Eulyoo Publishing. P. 651–680.