

Структура повествования в «Чевенгуре» А. Платонова

Е.Н. Проскурина
НОВОСИБИРСК

При анализе языковой поэтики произведений Платонова исследователями не раз было обращено внимание на нарушение писателем правил лексической сочетаемости и нормативных возможностей языка¹. В данной работе нам важно выявить нарративную функцию этого приема в платоновских текстах. Поскольку рамки статьи не позволяют обратиться к фронтальному анализу творчества писателя, мы ограничимся исследованием отдельных знаковых фрагментов романа «Чевенгур». С первой же его строки сталкиваемся с таким повествовательным явлением, как смешение дискурсов, что является характерным свойством литературного произведения неклассического типа. Текст романа представляет собой «поле напряженной интер- и полидискурсивности»², где смешение дискурсов характерно не только для речи героев, но и для повествовательной речи самого произведения. В итоге возникает ощущение нерасчлененности речевых зон субъектов повествования, создающее

¹ См., напр.: Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования. Об Андрее Платонове: Работы разных лет. М., 1987; Левин Ю. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 392-419; Михеев М. Неправильность платоновского языка: Намеренное косноязычие или бессильно-невольные «затруднения» речи // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. М., 2000. С. 385-392; Дооге Б. Мыслительные процессы и картины мира автора // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6. М., 2005. С. 410-417 и др. Анализ мистериальной функции языковых аномалий в повести «Котлован» посвящена одна из глав нашей монографии: Проскурина Е.Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х – 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск, 2001. С. 114-171.

² Силантьев И.В. Газета и роман. Риторика дискурсных смешений. М., 2006. С. 164.

эффект «блуждающей точки зрения» (Е. Толстая-Сегал), неотделенности автора от нарратора и персонажей¹. Попробуем проследить пересечение речевых зон в экспозиции романа и определить степень их нерасчлененности.

«Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов. Туда люди приходят жить прямо из природы. Появляется человек – с тем зорким и до грусти изможденным лицом, который все может починить и оборудовать, но сам прожил жизнь необорудованно. Любое изделие, от сковородки до будильника, не миновало на своем веку рук этого человека. Не отказывался он также подкидывать подметки, лить волчью дробь и штамповать поддельные медали для продажи на сельских старинных ярмарках. Себе же он никогда ничего не сделал – ни семьи, ни жилища. Летом жил он просто в природе, помещая инструмент в мешке, а мешком пользовался как подушкой более для сохранности инструмента, чем для мягкости...»².

Первое же предложение задает повествованию эпическое измерение, что в классическом литературном тексте является принадлежностью авторского плана, проявляемого через моносубъектную риторику нарратора. Но встроенная во фразу лексема «опушки» как характеристика «провинциальных городов» сразу же разрушает нейтральный тип наррации, так как принадлежит иному уровню сознания. Введение в описание «чужого слова» из другого – «природного» ряда – овеивает текст аурой платоновского героя – «природного дурака». Этот авторский неологизм из повести «Сокровенный человек» является у Платонова синонимом понятия «естественный человек». Таким образом, имитируя тип аукториальной наррации – из зоны повествователя, автор на самом деле задает тексту более сложную повествовательную стратегию, которая точнее всего может быть определена как аукториально-акториальная с явным преобладанием второго над первым. Как явствует из первой фразы цитируемого фрагмента, сложность заключается в том, что в платоновском тексте невозможно определить повествователя как единую, цельную инстанцию: его имплицитный образ как будто постоянно двойится, вычлняя из себя, как собственную тень, непроявленную фигуру рассказчика. Второе предложение отражает его позицию я-в-мире, – как человека, «выпавшего» в социум «прямо из природы», т.е. не наученного еще ни мыслить, ни говорить, а по большей мере живущего «чувством», природной интуицией – т.е. сливающуюся с позицией героя и отличающуюся только одним: желанием рассказывания. Следующая фраза представляет собой еще одну попытку проникновения рассказчика в зону нарратора. Об этом свидетельствуют несколько оставленных им «следов». Для доказательства прибегнем к последовательному анализу этой фразы. Ее начало: «Появляется человек – с тем зорким и до грусти изможден-

¹ Е. Толстая-Сегал, например, считает, что в прозе Платонова «слиты субъект и объект ... Автор «прислоняется» то к той, то к иной точке зрения ... Позиция автора – это позиция человека, не знающего ответа» (Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Russian literature. Amsterdam, 1981. Т. 9. С. 250-251).

² Платонов А. Чевенгур. М., 1991. С. 24. Далее цитаты из текста даются по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив в цитатах мой. – Е.П.

ным лицом...», – предполагает дальнейшую детальную характеристику «лица», однако окончание местоимения «который» переводит внимание на фигуру «человека». Т.е. местоимение «тем» оказывается лишним в построении фразы, что влечет за собой нарушение ее грамматического строя и свидетельствует о трудности процесса выражения мысли. Это делает допустимым иные отношения между нарратором и рассказчиком, предполагающие то, что сама фигура нарратора вычленяется из сферы рассказчика как переход на иной уровень сознания, влекущий за собой и иной уровень высказывания. Однако лексико-грамматические несвязности свидетельствуют о качественной незавершенности этого процесса. Предложение: «Себе же он никогда ничего не сделал – ни семьи, ни жилища», – фиксирует характерную для платоновского нарратора попытку философствования, тогда как следующая фраза, начинающаяся словами: «Летом жил он просто в природе...», – больше соответствует типу высказывания рассказчика – в его приближении к сфере сознания героя. Эта мысль подтверждается далее тем, что речь в экспозиции идет не об абстрактном среднестатистическом «человеке», как представляется на первый взгляд, а о конкретном персонаже – Захаре Павловиче.

Сложность нарративной структуры и разницу между повествовательными инстанциями в «Чевенгуре» наиболее отчетливо можно увидеть через сравнение экспозиции романа с началом рассказа «Родона начальники нации или беспокойные происшествия», который исследователями атрибутируется как один из прототекстов «Чевенгура»:

«Город, что оно такое?

Шли-шли люди, великие тыщи шли по немаловажному делу, а потом уморились, стали на горе – реки текут тихие, вечереет в степи, опустились на землю люди, положили сумки и заснули, как птицы – всею стаей.

Поднялись и забыли куда шли: сном изошла тревога, которая вела их по дорогам земли.

Встали, как родились, – ничего никому не ведомо. И силу телес люди направили в тщету своего убогствования. Животами оправились и размножились, как моль.

Иван Копчиков – мужик сдобный и мордой миловидный ...

Шел Иван по улице и думал о городах – больших и малых»¹.

Построение повествовательной речи рассказа позволяет установить «автора» раздумий о том, «что он такое», город? Это Иван Копчиков. То, что имплицитный нарратор как будто «поет с голоса» героя, наводит на вывод о единстве взгляда на ситуацию того и другого. Причем, рассуждения Ивана и стоящего за ним повествователя о процессе образования города соответствуют сознанию человека «из природы» (см. фразы, выделенные курсивом). Таким образом, в случае с «Родона начальниками нации...» можно говорить о единстве точки зрения на мир героя и повествователя, что формирует достаточно простую, приближенную к моносубъектной, модель наррации. Обращает на себя

¹ Платонов А. Сочинения. Научное издание. Т. 1. Кн. 1. Рассказы, стихотворения. М., 2004. С. 73. Далее цитаты из рассказов Платонова приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках. Курсив мой – Е.П.

внимание двойная датировка рассказа: 1923 и 1927 гг., – свидетельствующая о том, что автор продолжал работать над его текстом во время создания «Чевенгура». Это вновь ставит нас лицом к лицу с проблемой тайны платоновского творчества как профетического события. Сравнение двух экспозиций позволяет увидеть принципиальную разницу художественного явления в становлении – как этап эволюционного процесса – и явления, в полной мере явленного, словно изначально данного, фиксирующего не действительное, а Сущее. Редукция формы, отход от автобиографизма в процессе работы над романом, о чем подробно пишет в своих исследованиях В. Вьюгин, направлены как раз на то, чтобы убрать из текста эффект становления и укрепить идею явленности, бытийственности. В этом плане симптоматична смена вопрошающей интонации в первой фразе рассказа: «Город, *что он такое?*», – на утверждающую в романе: «*Есть* ветхие опушки у старых провинциальных городов». Но эти кажущиеся формальными перемены в строении повествования приводят к принципиальной смене как типа мышления внутри текста, переводя его из логической парадигмы в дологическую, характерную для первобытного сознания, так и изображаемой реальности: «природный» мир «Чевенгура» оказывается погруженным в миф, по канве которого герои пытаются выстроить и саму постреволюционную историю (к этой мысли мы вернемся ниже в связи с проблемой платоновского героя)¹.

Сам эволюционный подход, как нам представляется, мало что объясняет в феномене платоновского творчества. Он лишь позволяет увидеть произошедший во второй половине 1920-х гг. качественный скачок, сравнимый с квантовым переходом на иной уровень художественного бытия. И все же при сравнительном обращении к раннему творчеству писателя нельзя обойти вниманием того, что в нем отчетливо выделяются три основных, на наш взгляд, корпуса, различающиеся по типу повествования. Один – это лирико-философская проза, выражающая через голос героя позицию авторского я. С таким типом наррации мы встречаемся, например, в «Поэме мысли» (1920-1921) или в рассказе «В звездной пустыне» (1921), представляющем собой внутренний монолог героя Чагова, где в риторическую форму второго лица: *ты/мы* – практически полностью вплавлено не только третье лицо: *он/они* – но и *эго* автора.

«*Мы* – Масса, единое существо, родившееся из человека, но мы и не человек, и человеческого в нас нет ничего. И на солнце я чувствовал бы всех в себе и не был одиноким.

¹ Подробное описание признаков пралогического способа мышления сделано в работах Л. Леви-Брюля. В качестве основных выступают такие как нечувствительность к противоречиям, непроницаемость для опыта, подчиненность закону партиципации (сопричастия), что дает исследователю основания для вывода о том, что традиционные культуры не делают различия между природным миром и мифом, а также мифом и историей. Для них миф – единственная возможная история. См.: Леви-Брюль Л. Первобытное мышление. М., 1930.

Масса, новое вселенское существо, родилась. Она копит в труде свою ненависть, чтобы разгрызть ею звезды и освободиться. В ее бездне-душе всегда музыка, всегда песнь освобождения и жажды бессмертия и невероятной мощи.

И это чувствовал в себе Чагов...» (178).

Этот тип дискурса соответствует пролеткультовской эстетике и переключается с типом лирического высказывания в поэзии Платонова.

Другой корпус – это повествование от лица рассказчика-простеца с ограниченной компетенцией. К этому типу повествования принадлежит большинство ранних рассказов Платонова. Еще одну группу текстов составляют произведения, в жанровом плане обозначенные как «рассказы», но больше напоминающие «технические заметки» или «теоретические эссе». Это, например «Доклад управления работ по гидрофикации Центральной Азии» (1922) или «Антисексус» (1925-1926), стилизованный под описание научной разработки и «отзывы» о ней «знаменитых людей». Особое место в этом ряду занимает рассказ «Жажда нищего (Видения истории)» (1920), где делается попытка синтезировать лирический и научный типы дискурса.

Есть в раннем творчестве и двухчастный способ организации текста, где одна часть представляет собой бесфабульный лирико-философский тип наррации, а другая – повествование от лица философствующего «простеца». Таковы «Заметки» (1921), состоящие из лирического эссе «В полях» («Я шел по глубокому лугу. Ночь, бесконечные пространства, далекие темные деревни, и одна звезда над головою в мутной, смертельной мгле...») (184) и его повествовательной антитезы «Бог человека» («Самый старый и настоящий бог на свете – пузо, а не субтильный небесный дух. В водовороте и горенье кишок – великая тайна, в рычании газов слышатся святые песнопения и некое благоухание и тихое умиротворение») (185)).

О раннем творчестве Платонова уже не раз говорилось как о творческой лаборатории и «комплексном черновике», содержащем основные мотивы и явившемся «плацдармом для интеллектуальных и художественных экспериментов»¹. Для нас в данном случае важен нарративный аспект платоновского экспериментирования как проба разных способов повествования. Проведенный анализ позволяет усмотреть здесь одну общую тенденцию, касающуюся организации повествовательной речи произведения. Смеховая, иро-комическая интонация появляется только в рассказах, где повествование ведется от лица рассказчика-простеца, обладающего равным знанием с героями, в отличие от лирико-философских эссе, где автор обращается к акториальной организации текста. Наиболее ярким примером данного явления могут служить «Заметки», две части которых построены по принципу интонационного контрапункта. Т.е. в раннем творчестве можно увидеть довольно последовательно соблюдаемое автором правило: он выбирает соответствующий теме высказывания язык повествования: о «высоком» – идеальном, непостижимом, «невозможном», – говорится «высоким» языком, о повседневном, «низком» – соответственно нейтральным и «низким». При этом речь я-повествователя или повествователя-

¹ Комментарии // Платонов А. Сочинения. Научное издание. Т. 1. Кн. 1. С. 448.

протагониста стилистически четко отделяется от речи рассказчика-ауктора. По существу ранний Платонов оказывается продолжателем известного с XVIII в. классического правила трех стилей.

В корпусе ранних произведений можно увидеть и авторскую ориентацию на адресата, соответствующую той установке на среднестатистического «обыкновенного» советского читателя, которая была сформирована новой идеологией. Не случайно практически все ранние рассказы Платонова, как и его публицистика, были опубликованы в 1920-е гг., причем, отмечены положительными рецензиями в прессе как произведения, имеющие «практическую значимость для социалистического строительства» и «организующие психику читателя в направлении нужной и полезной работы, заражающие пафосом социалистического строительства»¹. Из этого ряда, однако, выделяется рецензия Стрельниковой, доказывавшая «вредоносность идей Платонова для простого, идеологически неискушенного читателя»². Но эти полемические высказывания относятся уже к сборнику «Епифанские шлюзы», вышедшему в 1927 г. и вместе с ранними рассказами содержащему такие шедевры платоновской прозы, как «Песчаная учительница», «Город Градов», «Епифанские шлюзы». И все же симптоматично в данном случае то, что за идеологической прагматикой рецензент тонко почувствовала интенциональную особенность ранней малой прозы Платонова, заключающуюся в потребности «высказать или доказать его собственные мысли»³. Последующее творчество показало, что эта особенность является генетическим свойством всего наследия писателя, потребовавшим от него кристаллизации собственного поэтического языка, что привело к отказу от стилистически однородного принципа построения текста и как следствие – более сложному способу художественного мышления, породившему и новый способ восприятия мира, частью которого ему виделась современная историческая реальность.

В процессе развертывания текста «Чевенгура» эта разница способов творческого миропостижения проявляется в стирании конвенциональных стилистических границ, смешении дискурсов и дискурсивных контрастах. Совмещение и при этом неслиянность фигур рассказчика и повествователя свидетельствуют как о их внутренней близости, так и разности их функциональных ролей в тексте. Рассказчик выступает фиксатором происходящего, чаще всего он не задумывается о выборе слова, тогда как нарратору ближе пафосная, отмеченная стремлением к философствованию речь. При этом один подхватывает и продолжает мысль другого. Вот два показательных примера:

«Жена закрывала глаза, но сквозь веки видела, как напрасно горит керосин. Она не ошиблась – действительно, зря горела лампа в юности Александра Дванова, освещая раздражающие душу страницы книг, которым он позднее все равно не последовал. Сколько он ни читал, и ни думал, всегда у него внутри оставалось какое-то порожнее место – та пустота, сквозь которую тревожным ветром проходит неописанный и нерассказанный мир...» (71);

¹ Там же. С. 506-507.

² Там же. С. 508.

³ Там же. С. 507.

«Саша сразу смолк, объятый внезапным позором, унесшим всю радость его открытия. Он думал, что сидит одиноким, а его слушал Захар Павлович.

Захар Павлович это заметил и уничтожил свой вопрос равнодушным ответом самому себе...» (71).

В первом случае бытовая картинка увидена глазами рассказчика. Однако дальше она философски расцветивается уже изнутри сознания нарратора. Во втором примере, наоборот, романтически возвышенная интонация принадлежит нарратору, после чего происходит резкий сбой, переводящий повествование на уровень рассказчика-простеца.

Повествовательная речь в романе как будто постоянно мимикрирует – в зависимости от того, куда направлен фокус наблюдателя. Если в его центре оказывается практичная жена Захара Павловича, нарратив «отреагирует» на это скупыми характеристиками, направленными на отражение этого главного качества ее человеческой сущности. Черты философского дискурса в изображении фигуры читающего Саши Дванова выступают непрямой характеристикой этого героя, тогда как смещение фокуса на Захара Павловича означает трудностями в строении фразы, что является дискурсивным дублем его личного «формата» – как человека мудро мыслящего, но трудно говорящего. Таким образом, повествователь в функции рассказчика становится по существу речевым самосвидетельством героя, ограниченными рамками его кругозора, тогда как, находясь в позиции нарратора, он преодолевает эти узкие рамки, поднимаясь до уровня осмысления происходящего. В плане еще одного показательного подтверждения данной мысли приведем тот фрагмент текста, где повествуется об одном из снов Саши, в основе которого – детские воспоминания героя о смерти отца:

«Не понимая расставания с отцом, мальчик пробует землю могилы, как некогда он шупал смертную рубашку отца, и ему кажется, что дождь пахнет потом – привычной жизнью в теплых объятиях отца на берегу озера Мутево; та жизнь, обещанная навеки, теперь не возвращается, и мальчик не знает – нарочно это или надо плакать. Маленький Саша вместо себя оставляет отцу палку – он зарывает ее в холм могилы и кладет сверху недавно умершие листья, чтоб отец знал, как скучно Саше идти одному и что Саша всегда и отовсюду возвратится сюда – за палкой и за отцом» (241).

Повествовательная речь в данном фрагменте полностью соответствует кругозору маленького героя. Описание строится изнутри его сознания, включая в себя конструкции, имитирующие детский тип мышления и речи. В цитате они выделены курсивом. Нарратор как будто смиряет полет собственной мысли, прибегая к минимальным комментариям, уложенным в простые фразы. Симптоматично, что при создании речевого портрета маленького Саши он обходится без тени профанного рассказчика. При этом доминирующая роль остается за словом повествователя, что создает впечатление его речевой опеки над словом героя-мальчика. В то же время детское восприятие события сна, благодаря своей наивности, выявляет его метафизическую суть.

Формирование смыслового приращения в тексте относится к уровню авторского плана, который проявляет себя в данном случае через введение «толстовского» интертекстуального кода. Образ врытой в могильный холм палки как символ памяти, детских райских надежд отсылает к истории «муравейных

братьев» в «Воспоминаниях» Л. Толстого, где главная надежда маленьких участников игры была связана с тайной «зеленой палочки», на которой было написано то, что должно уничтожить все зло в людях и дать им «великое благо» и надежду на постоянное счастье. Как известно, Толстого, по его завещанию, похоронили на том месте, где когда-то его брат Николенька зарыл заветную палочку; финальный уход героя Платонова в «материнские» воды озера Мутево прочитывается как выполнение данного в детском сне обещания вернуться «за палкой и за отцом», что в толстовском контексте, имеющем сказочно-мифологическую подоснову, прочитывается как путь к познанию тайны человеческого счастья.

Последние размышления выводят нас на проблему авторского присутствия в тексте, не имеющем авторитетного повествователя. Не отведя себе отчетливо выделенной речевой ниши в повествовательной структуре собственного произведения, автор присутствует в нем как создатель уникального идиолекта, включающего в себя своеобразную систему речевых и семантических кодов, а также как модератор, направитель-фокусирующий, задающий нужный ракурс видения ситуации, персонажей. Т.е., не участвуя в происходящем напрямую, но, выстраивая повествование особым образом, автор достигает эффекта всеприсутствия в тексте романа. Кроме того, платоновская поэтика риторики генерирует актуализацию заложенного в произведении *потенциального* плана содержания. Эту особенность функциональной роли автора можно продемонстрировать на уже известном фрагменте из экспозиции романа. Первое предложение: «Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов», как говорилось нами выше, задает эпический уровень повествованию. Этот уровень поддерживается и вторым предложением: «Туда люди приходят жить прямо из природы», – хотя здесь взгляд наблюдателя перемещается с топографии на людское сообщество. В третьем предложении: «Появляется человек – с тем зорким и до грусти изможденным лицом...», – взор как будто выхватывает из общей среды людей отдельного человека-индивидуума. Дальнейшая детализация деятельности этого «человека» переводит повествование из сферы абстрактных описаний в конкретную область, свидетельствуя о нем как о совершенно определенном персонаже: Захаре Павловиче. Т.е. перед нами характерная для текстов Платонова космическая вертикаль, в которой взгляд наблюдателя движется от общего к частному. Такое строение повествования, основанное на неотчетливости обозначения границы между общим и частным, закрепляет за персонажем в первую очередь его онтологическую роль – как части мироздания – и только во вторую – его место в сюжете, которое здесь еще не определилось. Такая космическая всеохватность, сопоставимая со всеведением, является принадлежностью исключительно авторского плана.

Введение в систему повествовательных инстанций «Чевенгура» фигуры имплицитного рассказчика позволяет снять ряд существенных вопросов и разъяснить парадоксальность ситуации несовпадения повествователя с самим собой, на что, например, обратила внимание Л.В. Ярошенко в своей монографии «Жанр романа-мифа в творчестве А. Платонова» (Гродно, 2004). С одной стороны, недоумевает исследователь, он словно становится на точку зрения героя, с другой, выражая авторское сомнение, разрушает целостность отношения к изображаемой картине мира. Приведенный нами анализ дискурсивных

смешений в повествовательных ситуациях «Чевенгура» убеждает в том, что в нем в принципе отсутствует такое свойство, как целостность в отношении к «изображаемой картине мира». Платоновский текст – это знаковое пространство конфликтных точек зрения. Структура повествования отражает драматизм сюжетной ситуации в точке разрушения единства взгляда на мир, проявляющейся в деформации мифологической картины мира, ее преобразении в историческую реальность через социальную революцию. Выразителями конфликтной ситуации являются и персонажи (к этому положению мы еще вернемся ниже), и повествующие инстанции. Такое построение повествования соответствует типу агональной коммуникации¹. Выработать целостное отношение к миру – основная и так и не сбывшаяся задача всех субъектов романного дискурса.

Построение романного повествования таким особым, не попадающим ни в одну из существующих на сегодняшний день нарративных типологий, образом дает возможность вовлечь в его систему фигуру реального, конкретного автора как биографическую личность, с его предпочтениями и типом речи. Во многом этот реальный автор соотносится с типом платоновского героя. Представления о собственной позиции как *я-в-мире* Платонов точнее всего сформулировал в письмах в Краснодарское издательство по поводу издания книги стихов «Голубая глубина (1922 г.). Вот ее главные составляющие: «...кроме поля, деревни, матери и колокольного звона я любил еще (и чем больше живу, тем больше люблю) паровозы, машину, ноющий гудок и потную работу»; «...теперь исполняется моя долгая упорная детская мечта – стать самому таким человеком, от мысли и руки которого волнуется и работает весь мир ради меня и ради всех людей – я каждого знаю, с каждым спяно мое сердце»; «Я знаю, что я один из самых ничтожных ... Мы растем из земли, из всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и в нас ... Но не бойтесь, мы очистимся; мы упорно идем из грязи. В этом наш смысл. Из нашего уродства вырастет душа мира»; «не блуждаем мы, а ищем»². То, что сказано в обращении Платонова к редакции на уровне самохарактеристики, входит в его творчество в качестве парадигматических свойств героя. При этом сердечная спаянность с «каждым» из «всех» становится личностным кредо писателя. «Мои идеалы однообразны и постоянны»³, – данная самооценка 1926-го года распространяет ядерные константные основания личности Платонова на тип его творческого поведения. Однако позицию биографического автора, находящегося наравне со всеми, нельзя смешивать с позицией автора произведения, соответствующей надтекстовому уровню «всеведения». Точнее всего эту нетождественность писателя и автора текста выразил в свое время Г. Гейне: «Перо гения всегда больше самого гения. Оно всегда достигает гораздо дальше, чем это предполагалось в его замыслах, обусловленных временем»⁴. Любопытным ре-

¹ Шатин Ю.В. Технология агональной коммуникации. Новосибирск, 2004.

² Платонов А.П. Собр. соч.: В 3-х тт. Т. 3. М., 1985. С. 488-489. Курсив мой – Е.П.

³ «...Живя главной жизнью» // Волга. 1975. № 9. С. 165.

⁴ Гейне Г. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1958. Т. 7. С. 139.

чевым штрихом к портрету биографического автора служат его беглые заметки в записных книжках, чрезвычайно напоминающие косноязычие его героев. Вот несколько характерных примеров: «Наибольшее изменение или горе последовало после путешествия Хр. Колумба, что земля круглая, безысходная, а не плоско-бесконечная»¹; «Над землей есть несомненные птицы» (144); «Неведомый мальчишка абсолютного слуха...» (254); «Самые благородные существа на свете – растения: они минерально нас обращают в живое...» (255) и т.д. В своих записных книжках Платонов не столько отшлифовывает собственный язык, сколько фиксирует неожиданно возникшую мысль, а точнее, ее еще не вполне ясное мерцание. Эти сырые записи создают впечатление не «летающего пера», а попытки неподготовленного сознания переработать и сформулировать открывшийся в опыте жизни богатейший смысл отдельного конкретного факта. Такой способ миропостижения путем чувствознания он передаст тем из своих героев, с кем наиболее «спаяно» его сердце (Чепурный в «Чевенгуре», Вошев и Чиклин в «Котловане» и др.). Обращает на себя внимание и речевая скупость Саши Дванова, главного героя «Чевенгура», большую часть своего жизненного опыта получающего не в контактном общении с другими персонажами, а в снах. В цитированном выше обращении молодого писателя к редакции есть фраза: «Я живу, не думаю, а вы, рассуждая, не живете...»², – раскрывающая предпочтение «сокровенного» над «откровенным» в ценностной системе Платонова. И действительно, среди всех персонажей дальше всего от автора отстоят «формулирующие» герои, такие как Прохор Дванов в «Чевенгуре», Сафронов и Пашкин в «Котловане». Следует заметить, что «формулирование» как способ миропостижения относится к типу логического мышления, причем, к его теоретическому аспекту, что на речевом плане означает попытку перехода участников сюжетной ситуации из мифореальности в историю. Т.е. авторский уровень персонажных предпочтений, кроме сказанного, становится свидетельством ментальной близости самого писателя типу мифологического сознания.

Пространство героя в «Чевенгуре» – существование между двумя мирами: миром первоисточного мифа и новой революционной реальностью, которую он пытается адаптировать в собственном сознании по тому же мифологическому типу, т.е. творит историю как новую мифологию. Потому-то герой Платонова больше «чувствует», чем осознает. В наиболее чистом виде такой тип миропостижения изображен автором в фигуре «бобыля», у которого «опускались руки от сокрушающих всеобщих тайн ... когда Захар Павлович попробовал ему рассказать, отчего ветер дует, а не стоит на месте, бобыль еще более удивился и ничего не понимал, хотя чувствовал происхождение ветра точно. Вместо ума он жил чувством доверчивого уважения» (26). Это природное чувство сродни тайному знанию, которое так и не выходит у бобыля из сферы подсознания, что ярче всего выражено в его объяснении Захару Павловичу причины своей внезапно надвинувшейся смерти:

¹ Платонов А. Записные книжки. Материалы к биографии. М., 2000. С. 132. Далее цитаты из книжек приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

² Платонов А.П. Собр. соч.: В 3-х тт. Т. 3. С. 488.

«В августе боббль пошел в тень, лег животом вниз и сказал:
– Захар Павлович, я помираю, я вчера ящерицу съел... Тебе два грибка принес, а себе ящерицу сжарил ...
– Ведь не умрешь. Тебе только кажется.
– Умру, ей-богу, умру, Захар Палыч, – испугался солгать боббль. – Нутрё ничего не держит, во мне глист громадный живет, он мне всю кровь выпил...» (26-27).

Объяснение странной, на первый взгляд, причины смерти боббля кроется в библейском запрете есть пресмыкающихся (Левит 11:20), память о чем хранит подсознание героя, которое в конце концов и определяет итог его жизни: «Боббль обрадовался сочувствию и к вечеру умер без испуга» (27)¹. Реплика рассказчика «испугался солгать» отражает боязнь боббля поддаться убеждениям Захара Павловича и тем самым вступить во внутреннее противоречие с собственным чувствознанием. Когда же Захар Павлович утешает его и уговаривает «не бояться», объясняя, что и «сам бы хоть сейчас умер» (27), т.е. принимает позицию боббля, последний успокаивается и умирает «без испуга».

Этому типу героя не противопоставит другой, представленный в романе фигурой Захара Павловича. У него сильна тяга к постижению законов природы, которые не разрывают его связей с ней, а прибавляют мудрости. Не случайно все свои «предметы технического искусства», вплоть до кипятящей воду скорородки, он делает из «теплого» материала – дерева, при этом не посягая на природные вещи, относящиеся к сфере первотворения («лошадь, тыкву или еще чего»). Т.е. этот платоновский герой внутренне чувствует свою позицию со-творца, не вторгаясь в ту зону мироздания, которая искони принадлежит Богу (антитезой этому эпизоду выступает сцена в повести «Ювенильное море», где герои живут в гигантских выращенных ими тыквах, заменивших им дома).

Живя «природной жизнью» и искусившись при этом новой, противоположной по своей сути революционной идеологией, платоновские герои интуитивно пытаются встроить ее в свои, традиционные, представления о мире. Здесь корни их доморощенной эсхатологии. Этот процесс адаптации нового по модели известного, соотносимый с мифотворчеством, выражен в тексте через его предельную насыщенность дискурсными смещениями, пересечениями и смещениями зон сознания персонажей разных типов.

¹ Контрапунктом этому природному чувству выступает жест героя повести «Сокровенный человек» Фомы Пухова, который режет «на гробе жены вареную колбасу» по той знаковой причине, что «не одарен чувствительностью». Т.е. этот платоновский герой как раз потерял то тайное знание, по которому первохристиане никогда не вносили в свои катакомбные церкви, где служили литургию на гробах своих собратьев, мяса. След этой традиции остался в христианском правиле поминовения усопших, где главным сакральным блюдом является кутья, или коливо, – вареные зерна, приправленные медом. В экспозиционной фразе повести Платонова сразу же манифестируется принципиальная разница компетенций приближенного позиции автора нарратора и героя: то, что известно одному (но выражено в подтекстном слое повествования), прочно забыто другим.

«В полдень того дня Дванов нашел далекую деревню в *действующем овраге* и сказал в сельсовете, что на *ихнюю* степную землю хотят сажать московских переселенцев.

– Пусть сажаются, – согласился председатель Совета. – Все равно им конец там будет, там питья нету, и она дальняя. Мы и сами той земли почти сроду не касались... А была б там вода, так мы б из себя дали высосать, а ту залежь с довольством содержали...

Нынче Дванов шел *еще более в даль губернии* и не знал, где остановиться. Он думал о времени, когда заблестит вода на сухих, возвышенных водоразделах, то будет социализмом» (96-97).

Словосочетание «действующий овраг» в речи рассказчика свидетельствует о внедрении в нее наукообразных конструкций. В последнем предложении, по своей отмеченной лиризмом стилистике принадлежащем, казалось бы, зоне автора, логический и интонационный сбой, зафиксированный последней запятой, переводит высказывание в иную сферу, сферу нарратора. Т.е. последний как будто перехватывает инициативу у рассказчика, пытается перевести повествование на уровень более высокого речевого регистра, но недостаточность умения строить фразу обрекает его на неудачу. При этом, однако, он довольно точно улавливает суть того знания, которое было преподнесено Дванову председателем сельсовета: социализм только тогда приобретет полноту бытия, когда впитает в себя вековую мудрость, основанную на диалоге человека с природой, с землей.

Однако драматизм ситуации в «Чевенгуре» основывается на преодолении персонажами этой «природной» границы. Их подсознание по-прежнему «работает» по той же исходной мифомодели, тогда как реальные поступки отражают качественный скачок в сознании, переориентирующемся на новую систему ценностей. Самым ярким примером этого явления может служить эпизод с катящимся баком, один из самых загадочных в романе и не раз привлекавший к себе внимание исследователей¹. То, что в его финальной части сюжетная ситуация остается неразъясненной: читателю так и не понятно, что это за «бак», и вообще «бак» ли это, откуда он взялся и кто находится внутри, – говорит, что смысловая суть эпизода не в этом. Энигматичность, принципиальная невозможность рационализации иррационального – родовое свойство платоновской манеры наррации. Обычно такие фрагменты связаны с прорывом повествования за грань реального в пространство мифа либо сна. В «Чевенгуре» вся повествовательная система балансирует на этой невидимой границе, что выражено, в частности, таким приемом, как перемена местами темы и ремы. Вспомним, например, сцену, в которой чевенгурцы «несутся» за идущим «по горизонту степи» «высоким дальним человеком». На вопрос Чепурного, «чего там», обращенный к «прочим», последовал ответ: «Там шел человек ... Мы думали он к нам идет. А он скрылся» (330). Рассказ «прочих» акцентируется не на факте появления фигуры из горнего мира в пространстве Чевенгура, а на том, что этот человек *шел не к ним* – и они были вынуждены вернуться «опять одни». Странное именование пришедших в Чевенгур странников «про-

¹ См., например: Меерсон О. «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. Berkley: Berkley Slavik Specialities, 1997. С. 63-69.

чими» имеет отсылку к Евангелию, на что обратила внимание М. Любушкина¹. Однако мысль исследовательницы требует детализации. «Прочие» в Евангелии – это не столько «остальные», т.е. неученики Христа, сколько те, кто уже оглашен Его Словом Истины. Но в то же время позиция «оглашенного» еще не означает перехода в категорию «слышащего» и «понимающего». Именно для таких слушателей Христос прибегает к притчам. И все-таки факт «оглашения» расширяет для них границы мира за пределы видимой реальности. Евангельские коннотации, связанные с категорией «прочих» в романе Платонова делают понятным, почему именно эта, самая низкая, группа персонажей не удивляется появлению на границе «видимости» «высокого дальнего человека», окруженного «воздухом» и еле касающегося «подошвами» «земной черты». Т.е. художественная реальность «Чевенгура» постоянно балансирует на грани видимого и невидимого миров. Возможно, из этого последнего и «выпадает» в романский равнинный топос странный предмет, функция которого – выяснение нравственной природы того мира, которому служат главные персонажи, стоящие над «прочими», а значит, в ценностной системе этого «нового мира» могущие быть причисленными к категории «избранных».

На наш взгляд, приблизиться к адекватной интерпретации эпизода с катящимся баком можно через его дискурсивный анализ, который позволяет увидеть здесь как минимум три языковых кода. Один из них – мифологический, в том числе связанный с мифом об Осирисе, второй – сказочный, вызывающий аллюзии с пушкинской «Сказкой о царе Салтане...», третий – неомифологический, ориентированный на социалистический миф. О неотграниченности сознания персонажей от источного мифа свидетельствует в данном текстовом фрагменте сам характер их предположений о природе появившегося «вдалеке», «словно за пропастью» «черного постороннего тела»:

«– Это упавшая звезда – теперь ясно! – сказал Чепурный ... Мы возьмем ее в Чевенгур и обтешем на пять концов. Это не враг, это к нам наука прилетела в коммунизм ...

– Теперь жди любого блага, – объяснял всем Чепурный. – Тут тебе и звезды полетят к нам, и товарищи оттуда спустятся, и птицы могут заговорить, как отживевшие дети, – коммунизм дело нештучное, оно же светопредставление!

.....
– А может, это какая-нибудь помощь или машина Интернационала, – проговорил Кеша. Может, это чугунный кругляк, чтобы давить самокатом буржуев... Раз мы тут воюем, то Интернационал тот о нас помнит...

.....
– Не иначе это бак с сахарного завода, – произнес Вековой, пока без доверия к самому себе ... это крутьевские мужики его волокли, да не доволокли... Тяжесть сильней жадности оказалась – его бы катить надо. А они волокли...» (268).

¹ Любушкина М. Библия в романе «Чевенгур» // «Страна философов Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6. М., 2005. С. 257-258.

Предположения героев, как видим, – от самых «романтических», как у Чепурного, до самых «реалистических», как у Векового. Однако во всех случаях их мыслью движет один вопрос: дружеское это или вражеское «послание», а также определение степени утилитарной пользы этой не то упавшей звезды, не то «машины Интернационала», не то простого бака. Но после того как внутри бака слышится поющий женский голос, все – и «романтики», и «реалисты» – принимают «объяснение» Жеева о том, что кто внутри «неизвестно ... какая-нибудь полоумная буржуйка с братом ... брат ее отчего-то умер, и она одна запела...

– То-то она рыбкай захотела быть, – догадался Чепурный. – Ей, стало быть, охота жить сначала. Скажи пожалуйста!

– Это непременно, – подтвердил Жеев.

– Что ж нам теперь делать? – рассуждал со всеми товарищами Чепурный. – У нее голос трогательный, а в Чевенгуре искусства нету... Либо ее вытащить, чтоб она отживила?

– Нет, – отверг Жеев. – Она слишком теперь слабосильная. И еще – полоумная... Питать ее тоже нечем – она буржуйка. Будь бы она баба. А то так – одно дыханье пережитка ...» (269).

В этом фрагменте наиболее отчетливо представлен конфликт двух типов мифологического сознания. С одной стороны, это сознание, в основе которого – восточный миф, ориентированный на признание тайны мира. Изнутри такого сознания речевые конструкции, построенные по типу «неизвестно», – объяснил...» вполне оправданны. Однако поведение героев определяет не это свойство, которое в данном случае манифестирует, скорее, «память жанра». Их реальные поступки ориентированы на новую советскую мифологию как классовую идеологию. Текст романа провоцирует на сравнение этих двух мифотипов. Так, если в восточном мифе Осирис, заключенный в ящик-саркофаг богом Сетом и брошенный в воды Нила, оказывается вызволенным из него своей сестрой и супругой Исидой, а в сказке бочка с отвергнутыми Салтаном царицей и наследником прибывает к острову и раскалывается о берег, что также, как и в мифе, обеспечивает счастливое спасение узников, то в платоновском тексте судьба заключенной в баче женщины остается неясной: окрестив ее «буржуйкой» и решив, что «взять буржуйку или бросить ее – не имело никакой полезной разницы» (270), герои «разрешают загадку» в соответствии с новой советской мифологией: «Тогда – бак в лог, и тронемся обратно – мыть полы» (270). Итак, спасение героя в восточном мифе заложено в его цикличности, где смерть предполагает воскресение (кстати, отзвуки этого знания содержатся в «догадках» Чепурного и Жеева: «То-то она рыбкай захотела быть, – догадался Чепурный. – Ей, стало быть, охота жить сначала ... – Это непременно, – подтвердил Жеев»); спасение героев в сказке происходит в силу логики этого жанра, акцентирующего торжество правды. Рассказанная же фантастическая история о непонятно каким образом оказавшейся в баче «буржуйке с братом» не предполагает счастливого финала, так как в сознании персонажей архаическое бессознательное побеждается новым мифологическим мышлением с его приматом утилитарной пользы, где нет сочувствия к «дыханию пережитка». Однако в финальной части эпизода в репликах персонажей проскакивает внутреннее намерение заглушить голос совести и оправдать свои действия че-

рез переключение внимания с того, что находится «внутри железа», на само «железо»:

«Во время движения бака внутри его каталась какая-то мягкая начинка, но большевики спешили, давали баку ускорение и не прислушивались к замолкшей полоумной буржуйке ...

– Это котел с сахарного завода, – оправдал свою память Вековой, – а я все думал, что это такое за машина.

– Ага, – сказал Чепурный. – Стало быть, это был котел, ну, пускай вертится – без него обойдемся...

– А я думал, это так себе, мертвый кругляк, – произнес Кеша. – А это, оказывается, котел!

– Котел, – сказал Вековой. – Клепаная вещь» (270).

Т.е. в итоге все участники сюжетной ситуации единогласно сходятся во мнении, что пустили в овраг не более чем никому не нужный пустой котел.

В заключении эпизода намечается еще один событийный поворот: «...котел полетел по воздуху с обрыва оврага на его дно – и приткнулся через полминуты мирным тупым ударом в потухший овражный песок, *будто котел поймали чьи-то живые руки и сохранили его*» (270). Здесь сложившейся драматической ситуации все-таки даруется возможность благополучного исхода – через ее переключение в парадигму восточного мифа уже на уровне речи повествователя.

Таким образом, повествовательная организация сцены с катящимся баком посредством дискурсивного смешения как агонального столкновения разных форм сознания, присущих мифу, сказке и новой советской мифологии, с особой остротой обнажает антигуманную природу последней. Немаловажно, что весь эпизод сопровождается комментирующими репликами рассказчика, обладающего равным с героями знанием. И только в заключительной части возникает интонация нарратора, возвращающая повествованию вертикальное измерение.

Итак, попробуем подвести некоторые резюме к выстроенной системе «вертикального разреза повествовательной структуры» (В. Шмид) «Чевенгура», двигаясь из низших сфер в высшие, от рассказчика к автору. Рассказчик выступает в тексте романа проекцией сознания героя, тогда как нарратор – это следующая, более высокая повествовательная инстанция, хотя и наделенная способностью к рефлексии, но по своему уровню все-таки не «тянущая» на проекцию сознания автора. Можно говорить лишь о том, что речевое пространство нарратора в какой-то мере пересекается с авторской зоной, с другой же стороны, оно пересекается также с зоной рассказчика, тогда как в речевое пространство рассказчика попадают зоны нарратора и героя. Такая организация повествовательной стратегии говорит о зыбкости конвенциональных границ зон рассказчика и нарратора в платоновском тексте. Поскольку это проницаемые с двух сторон пространства, постольку они оказываются в зоне максимального дискурсивного напряжения, тогда как авторская зона и зона героя оказываются в такой текстовой иерархии наиболее далеко отстоящими, хотя также не изолированными друг от друга. Именно это трудноуловимое перетекание одной повествовательной инстанции в другую создает эффект «плавающей точки зрения», но принадлежит она сфере *нарратор – рассказчик*, а от-

нюдь не авторскому плану. Как отмечает В. Вьюгин в связи с проблемой организации текста романа, «Платонову, автору «Чевенгура», комментарии и объяснения не нужны – все уже было однажды продумано. Он лишь указывает на ход раздумий. Текст «Чевенгура» в результате выходит за собственные пределы. Слово в нем значит больше, чем им, казалось бы, сказано»¹. Ключевую функцию в формировании диалогичной картины мира романа выполняет отказ Платонова от автобиографической формы я-повествования. Т.е. именно неавторитетность нарратора, хотя и претендующего на «преобладающее знание», по классификационной терминологии В. Фюгера, (а тем более рассказчика, находящегося в позиции «равного знания» с героем) и имплицитная позиция автора создают в тексте ситуацию предельного герменевтического напряжения. Надо отметить, что не разряжает ее и покрывающая текст авторская ирония. Здесь мы вплотную приближаемся к сфере платоновского метатекста. Но это уже другая проблема.

¹ Вьюгин В. «Чевенгур» и «Котлован»: Становление стиля Платонова в свете текстологии // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. М., 2000. С. 609.