

НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЕ НОВАЦИИ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА В КОНТЕКСТЕ МОДЕРНИСТСКОЙ ПРОЗЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

В статье предпринимается компаративный анализ нарратологических особенностей прозы Андрея Платонова и произведений Дж. Джойса, Ф. Кафки. Типологические параллели устанавливаются на уровне роли повествователя в тексте, совмещенной точки зрения как основной повествовательной перспективы, мотивного принципа организации текста.

Как известно, модернистская проза, отказавшись от миметического принципа отношения к действительности, решительно порвала и с традиционными причинно-следственными моделями повествования. В одном из авторитетных западных исследований этой проблемы отмеченная особенность объявляется едва ли не главной отличительной чертой модернистской литературы [11, с. 3-4]. Общим для повествовательных моделей прозы нового типа является отказ от фигуры всеведущего автора-повествователя, знающего любые детали и нюансы изображаемого события, вскрывающего потаенные стороны внутреннего мира своих героев, так или иначе мотивирующего изменения пространственных и временных планов повествования и т.п. Устранение автора рождает в прозе модернизма совершенно новые художественные решения, связанные с организацией повествования.

К числу наиболее характерных явлений подобного рода относится роман Д. Джойса "Улисс". Здесь повествователь настолько растворяется в речевой стихии персонажей, что в целом сказать о нем что-либо определенное не представляется возможным. Исключение, может быть, составляет только эпизод 12 ("Циклопы"), где анонимный рассказчик раскрывается в социальном, психологическом и мировоззренческом статусе через ярко выраженную речевую характеристику. Тем не менее, скрытое присутствие автора во всем тексте романа все же проявляется в наличии некоего общего речевого "тона", на фоне которого разворачивается целый ряд соответственно окрашенных речевых персонажных моделей. Речь Стивена Дедала характеризуют развернутые интеллектуально-рефлективные пассажи; для речи Леопольда Блума, в том числе внутренней, свойственны короткие, отрывистые фразы. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что поток сознания даже одного героя у Джойса неоднороден и в каждом фрагменте мотивируется конкретно-ситуативно. Так, поток сознания Блума в эпизоде 8 ("Лестригоны"), определяясь доминирующим здесь, по определению самого Джойса, мотивом "желудка" [2, с. 587], существенно отличается от внутренней речи героя в эпизоде 6 ("Аид"), где ее детерминантами выступают мотивы смерти и пародийная трактовка идеи загробного мира. Тонкая авторская ирония (то немногое, в чем проявляется авторское отношение к героям и событиям) окрашивает речь обоих персонажей, но в большей степени Стивена, что, очевидно, объясняется большей автобиографичностью этого персонажа.

Иной вариант устранения автора-демиурга из литературного произведения наблюдаем в прозе Ф. Кафки. Здесь автор растворяется уже не в речевой стихии персонажей, но в нейтрально-отстраненном стиле; это растворение рождает, по словам М. Бланшо, "безличный глагол", "оно" ("язык изложения постоянно указывает нам на то, что рассказываемое никем не рассказывается: этот язык безличен...") [1, с. 168]. Так, начало романа "Замок" уже самим строем повествования акцентирует неизвестность, "пустоту" (в которой, как можно сказать по прочтению романа, – "всё"), "герметичность" истины для героя и читателя: "К. прибыл поздно вечером. Деревня тонула в глубоком снегу. Замковой горы не было видно. Туман и тьма закрывали ее, и огромный Замок не давал о себе знать ни малейшим проблеском света. Долго стоял К. на деревянном мосту, который вел с проезжей дороги в Деревню, и смотрел в кажущуюся пустоту" [4, с. 16].

Как видим, обновление принципов повествования в мировой литературе XX века стало одной из важнейших ее отличительных черт. Аналогичные процессы характерны и для творчества Андрея Платонова. Русского писателя сближает с названными представителями западноевропейской литературы прежде всего то, что в таких ключевых его произведениях, как "Чевенгур" или "Котлован", активность повествователя сведена до минимума, развитие действия и смена пространственно-временных планов лишены каких-либо мотивировок и пояснений. Например, в "Чевенгуре" повествователь всего несколько раз проявляет себя дистанцированием во времени и местонахождением "рядом" с героями. Сюжетные линии и эпизоды связываются здесь по принципу условно-ассоциативных сближений, различные планы изображения и точки зрения свободно соединяются и даже совмещаются в рамках минимальных повествовательных отрезков текста.

Приведем характерный пример. В сцене посещения чевенгурскими коммунистами больного Якова Титыча повествование, строящееся главным образом на том, как видит ситуацию Александр Дванов (его точка зрения задается начальной фразой: "Дванов вошел в дом..."), все время перемежается отрывками,

ориентированными на перспективу Чепурного и Якова Титыча. Сплошь и рядом Платонов словно сталкивает разные точки зрения, резко переходя от одной к другой. Ср.: “Дванов кликнул с крыльца и вернулся. Пришел Никита и еще один человек – малого роста, худой и с глазами без внимательности в них, хотя он уже на пороге увидел женщину и сразу почувствовал влечение к ней – не ради обладания, а для защиты угнетенной женской слабости” [6, с. 274]. Вначале вошедшего человека как будто видит кто-то из находящихся в комнате, затем точка зрения передается самому этому человеку (“он ... увидел”), и, наконец, имя его сообщает, очевидно, повествователь, поскольку это первое появление героя на страницах произведения.

Нередко видим у Платонова прием совмещенной перспективы, когда в прорисовке картины, начатой персонажем, постепенно основная роль передается повествователю, для определения которого лучше всего подошел бы термин Б. Успенского “проницательный наблюдатель” [8, с. 147]. Например, в сцене, когда Гопнер будит Дванова, такой переход можно проследить по мере изменения лексического состава и самого строя речи: “Гопнер повернул Дванова на спину, чтобы он дышал не из земли, а из воздуха, и проверил сердце Дванова, как оно бьется в сновидении. <...> Может быть, потому и бьется сердце, что оно боится остаться одиноким в этом отверстом и всюду одинаковом мире, своим биением сердце связано с глубиной человеческого рода, зарядившего его жизнью и смыслом, а смысл его не может быть далеким и непонятным – он должен быть тут же, невдалеке от груди, чтобы сердце могло биться, иначе оно утратит ощущение и замрет” [6, с. 493-494]. То, что мы знаем о Гопнере, вряд ли дает возможность отнестись большую часть этого рассуждения на его счет, скорее, здесь представлен взгляд на жизнь и особенности речевого строя если не самого повествователя, то Дванова, позиция которого ближе других персонажей к позиции автора-повествователя. Иногда повествователь в “Чевенгуре” “выдает” свое местонахождение рядом с героями, как в следующем эпизоде: “Гопнер в этот час спустился с городской горы к реке Польному Айдару и видел мощеную дорогу, проложенную сквозь степь в продовольственные слободы. По этой же дороге шел невидимый отсюда Луй и воображал балтийский флот в холодном море” [6, с. 396]. Комментируя этот фрагмент, Е. Яблоков отмечает, что “повествователь близок к персонажам не только “внутренне” (идеологически, стилистически), но и “внешне” – пространственно: наблюдая ландшафт как бы “сверху”, он ощущает себя в то же время рядом с Гопнером (“невидимый отсюда”)” (Выделено автором цитаты. – А.К.) [10, с. 618].

Релятивность художественного мира в произведениях модернистов исключает какую-либо определенность и вообще проявленность авторской позиции. В этом отношении проза Платонова обнаруживает известное сходство с рассмотренными выше произведениями. Здесь повествователь не только избегает прямых оценок или характеристик, но и традиционные средства косвенного выражения позиции автора (комментарий к действиям и репликам героев, подбор и акцентуация предметно-изобразительных деталей и т.п.) не дают достаточных оснований для выводов о сущности авторской позиции. В платоноведении закрепилось мнение о “блуждающей” точке зрения автора “Чевенгура”. Это мнение аргументировано Е. Толстой-Сегал [7, с. 250-251], поддержано Е. Яблоковым [10, с. 540]. Вместе с тем следует отметить, что, не проявляясь в собственно повествовательной сфере, т.е. в самом рассказывании о событиях, Платонов постоянно ориентирован на активизацию читательской сопричастности происходящему. Это, как демонстрирует автор новейшей монографии о писателе, рождает целую систему средств и приемов, связанных так называемой поэтикой неостра-

нения, то есть “кажущейся ненарочитостью и описания, и его объектов/тем”, когда авторская оценка выражается через всевозможные “оговорки” и речевые “неправильности”, адресованные “непосредственно подсознанию читателя, так как на уровне сознательного восприятия читатель автоматически корректирует “неправильную” идиому...” [5, с. 13, 19].

Снижение до минимума активности повествователя и скрытость авторской позиции, тем не менее, не делает повествование Платонова безлично-объективированным. Стил Платонова – подчеркнута суб'єктивний (точнее, суб'єктивізований). По словам Л. Шубина, писатель все время находится “внутри изображаемого сознания” [9, с. 197], и это во многом определяет специфику субъективизации в его прозе. Вот как – эмоционально насыщено, с характерным платоновским стремлением к овеществлению, демегафоризации абстрактных понятий – описан момент самоосознания Александра Дванова в “Чевенгуре”: “Однажды он сидел ночью в обычной тоске. Его не закрытое верой сердце мучилось в нем и желало себе утешения. Дванов опустил голову и представил внутри своего тела пустоту, куда непрерывно, ежедневно входит, а потом выходит жизнь, не задерживаясь, не усиливаясь, ровная, как отдаленный гул, в котором невозможно разобрать слов песни.

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.

– Вот это – я! – громко сказал Александр...” [6, с. 237]. Здесь прямая авторская констатация, которой начинается эпизод, переходит в форму несобственно-авторского повествования, сохраняющего точку зрения героя. Текст за счет этого максимально насыщается смысловой емкостью и экспрессией.

Отличаясь на уровне “личное/безличное”, модели повествования у Платонова и представителей модернистской литературы сближаются в том, что непосредственно в повествовании совмещается несколько планов. Так, у Кафки собственно событийное начало соединяется с символическим планом судьбы человека, необратимо обреченного на одиночество и страдания. Этим объясняется столь важное место собственно притчи в жанровой системе этого писателя и притчевость как общее жанровое качество всей его прозы. У Джойса более актуальным является совмещение не столько реального и символического планов повествования, сколько сиюминутного и вневременного, атомарного и универсального (собственно, в этом заключается основной смысл соотношения эпизодов однодневного “плавания” Леопольда Блума по улицам Дублина и Гомеров “Одиссеей”). Автору “Улисса” было свойственно стремление изобразить ментальный срез человеческого сознания, передать исключительную интенсивность и калейдоскопичность его движения, мгновенную смену ощущений, побуждений, ассоциаций, которым не дано упорядочиться и найти адекватное мысленно-словесное оформление. Поэтому так много в его прозе фрагментарности и хаотичности. Пруст наиболее определенно совмещает планы настоящего и прошлого. По словам Камю, этот писатель “объединяет в единое и высшее целое утраченные воспоминания и теперешние ощущения” [3, с. 327]. У Платонова социально-исторический и конкретно-бытовой планы чаще всего срачиваются с планом условно-символическим, в результате чего жанровая природа его произведений приобретает особое качество синтетизма, позволяющее исследователям давать этим произведениям жанровые определения типа роман-миф

(“Чевенгур”), повесть-мистерия (“Джан”), рассказ-притча (“Усомнившийся Макар”, “Сампо”, “Девушка Роза”, “Уля” и др.).

Таким образом, соотнесение особенностей повествования в прозе Андрея Платонова с новаторскими принципами организации художественного текста в литературе XX в. позволяет сделать вывод о том, что в творчестве русского писателя нашли отражение важнейшие тенденции мирового литературного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Бланшо, М.** От Кафки к Кафке / М. Бланшо. – М., 1998.
2. **Джойс, Д.** Улисс / Д. Джойс. – М., 1993.
3. **Камю, А.** Бунтующий человек / А. Камю. – М., 1990.
4. **Кафка, Ф.** Замок / Ф. Кафка. – М., 1991.
5. **Меерсон, О.** “Свободная вещь”: поэтика неостранения у Андрея Платонова / О. Меерсон. – Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1997.
6. **Платонов, А.П.** Ювенильное море. Котлован. Чевенгур / А.П. Платонов. – М., 1989.
7. **Толстая-Сегал, Е.** Идеологические контексты Платонова / Е. Толстая-Сегал // Russian literature. – 1981. – Т. 9. – № 3. – С. 231-280.
8. **Успенский, Б.** Семиотика искусства / Б. Успенский. – М., 1995.
9. **Шубин, Л.** Поиски смысла отдельного и общего существования / Л. Шубин. – М., 1987.
10. **Яблоков, Е.А.** Комментарий / Е.А. Яблоков // Платонов А.П. Чевенгур. – М., 1991. С. 518-650.
11. **Lodge, D.** Modernism, Antimodernism and Postmodernism / D. Lodge. – University of Birmingham, 1977.