

*that do not remember their past have little chance of clearly defining their place in the future. Folk tales are one of the main sources of keeping national traditions and customs.*

*Ukrainian folk tale is a source of folk wisdom, one of the most popular genres of oral literature. Being mainly today in the field of child folklore, it preserves archaic elements, while at the same time nourishes the ideals of beauty, kindness, mercy, and it condemns greed, selfishness and dishonesty. It is a genre that organically combines the layers of various historical epochs (from the creatures of the original perception of reality to the symbolic and philosophical rethinking), and develops extremely interesting plots.*

*This article considers the mental component of the plot-motive basis of the Ukrainian literary tale of the nineteenth century. It establishes that love of land, religiosity, the instinct of mutual help, women's role in the family influences on the formation of plots of folk tales of Ukrainians and causes the modification of traditional fairy-tale images.*

**Key words:** literary tale, mentality, mental component of the literary fairy tale.

*Отримано: 18 серпня 2017 р.*

УДК 821.161.1-1.09

*А. В. Кеба*

## **«ЧЕВЕНГУР» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА КАК МОДЕРНИСТСКИЙ РОМАН**

Цель настоящей статьи – рассмотреть роман А. Платонова «Чевенгур» в контексте важнейших типологических особенностей модернистской прозы (в ее так называемом «классическом» варианте – Дж. Джойс, Ф. Кафка, М. Пруст и др.). Наиболее продуктивными планами сопоставления представляются следующие: структура образа персонажа; сюжетно-композиционная организация произведения, в том числе его пространственно-временной континуум; нарратологические аспекты стиля.

### **1**

Как известно, в реалистическом романе структура образа персонажа определяется достаточно устойчивой схемой: поступки героев и их мотивация со стороны повествователя и самих героев; биография и внешность; интерьер и пейзаж; «явная» и «тайная» психологизация (Л. Гинзбург) и т. п. В модернистской литературе эта схема в значительной степени утрачивает свое значение. Резкие изменения в характерологии были обусловлены, прежде всего, той концепцией личности, которая так или иначе сказывается в самых разных произведениях, соотносимых с художественным феноменом модернизма. Сущность ее в наиболее общем виде выражает формула Джойса из «Улисса»: «Everyman or Noman» («Всякий или Никто»). В другом романе Джойса – «Поминки по Финнегану» – важнейший лейтмотив, связанный с образом Общечеловека, передается аббревиатурой НСЕ, которую расшифровать можно по-разному (Here Comes Everybody – сюда приходит всякий; Haveth Children Everywhere – имеющий детей повсюду), но смысл которой в любом варианте сводится к идее деперсонализации личности, главенства в ней универсально-архетипических качеств. Многообразно запечатлено явление деперсонализации и десоциализации личности в центрально-европейской линии философского романа XX века. Показательны в этом плане названия произведений Р. Музиля («Человек без свойств»), Г. Броха («Лунатики»), «редукционные» имена персонажей в романах Ф. Кафки – «Йозеф К.» («Процесс»), «К.» («Замок»). Сознание и поступки героев этих произведений нередко предстают своеобразной реализацией архетипов поиска-блуждания, двойничества, умирания-воскресения и т. п.

Но как у Джойса, так и у немецкоязычных авторов нет полного разрыва с традицией реалистической характерологии. Хотя автор «Улисса» и предпринял попытку свести характеры героев к предельно общим, универсальным человеческим началам, они, тем не менее, во многом близки персонажам реалистической прозы. Например, о Леопольде Блуме можно говорить как о вполне законченном литературном характере; это отчетливая, объемная фигура, наделенная множеством естественно-противоречивых личностных качеств, и в сюжете романа они находят достаточно последовательное выражение. Но при этом традиционные средства создания художественного образа подчинены ведущему фактору джойсовской характерологии – «потoku сознания»; в результате рождается специфическая поэтика персонажа, вбирающая в себя черты реализма и модернизма.

В плане сравнения с указанными произведениями у Платонова структура образа персонажа, условно говоря, даже более модернистична. Автор «Чевенгура» не испытывает потребности

в детальном прописывании каких бы то ни было элементов традиционной характерологии. Биографические данные персонажей романа крайне скудны, их внешность, как правило, сводится к одной-двум деталям, внутренний мир, если и раскрывается, то в основном без аналитического проникновения в него повествователя. Показательной является уже связь на уровне «персонаж – сюжет». Участие героев в развитии действия сведено до минимума (в том смысле, что не причинно-следственные закономерности их поступков движут сюжет, но преимущественно воля автора, свободно комбинирующего события и пространственно-временные планы повествования). При этом и мотивация поступков героев предельно редуцирована или явно алогична. Достаточно вспомнить «добровольную» смерть отца Александра Дванова, который «думал все об одном и том же – об интересе смерти» и утонул в озере, потому что «хотел посмотреть – что там есть: может быть, гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера; он видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, – и она его влекла» [3, 28], или действия чевенгурцев, когда они сбрасывают в овраг бак с поющей внутри него женщиной, и т. п. Симптоматичным в этом смысле представляется и замечание повествователя о Копенкине: «действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня» [3, 119].

Особый интерес в сфере поэтики персонажа в «Чевенгуре» вызывают особенности раскрытия внутреннего мира человека. Платонов как будто вовсе отказывается от таких традиционных средств психологизации, как внутренний монолог, несобственно-прямая речь. Естественно, что не находим у него и «потока сознания». Обнаруживая казалось бы чуждость этой художественной форме, Платонов другими средствами воспроизводит, по сути, те же психологические феномены. Это касается, например, такого явления, как «элементарность» человеческой психологии. Известно, что с конца XIX века получило развитие целое направление «элементаристской» психологии (по-другому – эмпирической, т. е. исходящей из идеи о предопределенности человеческой психики конкретным чувственным опытом). Ее ведущие представители – У. Джеймс, Э. Мах – считали, что сознание человека целиком зависит от эмпирического опыта и проявляет себя лишь в акте ощущения внешнего мира, будучи, таким образом, комбинацией непосредственных впечатлений от него. И психологи этого направления, и романисты, шедшие вслед за ними, сосредоточили свое внимание на исследовании процесса «перевода» разрозненных («элементарных») – ощущений, мыслей, воспоминаний в непрерывный «поток сознания», как определил это явление У. Джеймс. Психологи-элементаристы, признавая единственной реальностью «элементы» сознания, т. е. отдельные психические события, отказывались видеть в личности некий единый целостный и субстанциальный феномен, объявив личность прагматически-конвенциональным понятием. Вследствие этого, как отмечает американская исследовательница Джудит Райен, в первые десятилетия XX ст. в европейском романе (в качестве характерных образцов она называет «Улисс» Дж. Джойса, «На маяк» В. Вулф и др.) был выработан стиль, в котором субъект – и автор, и герой – «растворяется, и внешний мир и личность превращаются в неустойчивую совокупность психических элементов, это стиль, в котором предметы и восприятие этих предметов совершенно равнозначны» [9, 858].

В «Чевенгуре» сплошь и рядом сталкиваемся с тем, что внутренний мир героев предстает чем-то вроде «конгломерата» психических элементов (ср. о Чепурном: «в голове его, как в тихом озере, плавали обломки когда-то виденного мира и встреченных событий, но никогда в одно целое эти обломки не слеплялись, не имея для Чепурного ни связи, ни живого смысла...» [3, 206]). Формой выражения такого феномена в романе оказываются не нарратологические особенности стиля, а собственно речевая сфера героев и автора (максимально к ним приближенного). Это проявляется в последовательном языковом воплощении Платоновым представления о том, что в сознании человека нет ничего такого, чего не было бы в его ощущениях. Соответственно, речь героя содержит только то, что присутствует в его чувственном восприятии окружающего и даже воображаемого им. Отсюда такие «странные» фразы в речи повествователя и персонажей романа: «слушал внимательным умом» [3, 243]; «со своим слушающим чувством» [3, 248]; «зорко вспоминала всю жизнь» [3, 299].

Именно «первичный этап развития сознания» можно считать важнейшим объектом художественного интереса Платонова. Однако осуществляется этот интерес в формах, диаметрально противоположных джойсовским. Платонов не стремится к непосредственному воспроизведению мыслительных процессов. Для него это невозможно в силу известной неразвитости воспроизводимого им сознания в его «прелогическом» состоянии. Платонов, по всей видимости, считал не реальным адекватно передать работу сознания, поскольку в нем определяющую роль играет не слово и мысль, а образ, картина. Поэтому в «Чевенгуре» постоянно акцентируется внимание на том, что сознанием героев управляют не мысли, но воображение и видения (ср.: «Под думой он (Александр Дванов. – А.К.) полагал не мысль, а наслаждение от постоянного воображения лю-

бимых предметов» [3, 501]; «Захар Павлович думал без ясной мысли, без сложности слов, одним нагревом своих впечатлительных чувств» [3, 227]).

## 2

В модернистской прозе были выработаны специфические принципы сюжетно-композиционной организации материала. В отличие от реалистического романа, в сюжете которого доминировала ориентация на эмпирическую реальность, ведущим сюжетообразующим принципом модернистского романа становится проекция либо на духовную сферу автора (героя), либо на метафизическую модель действительности (часто эти проекции, как у Кафки, тесно переплетаются). Это влечет за собой ослабленность самого сюжетного действия, отказ от причинно-следственной детерминации событий, фрагментарность повествования, актуализацию архаических сюжетных схем, мотивное «сцепление» эпизодов и планов повествования и т. п.

«Чевенгур» в этом отношении кажется образцом модернистского текста. Здесь налицо дискретное и «случайное» развитие сюжетного действия, обилие «самостоятельных», т. е. слабо связанных между собой эпизодов и персонажей. Многие из них, как, например, ситуации с учителем Нехворайко или нищим Фирсом, вообще выпадают из основного сюжета. В своей последовательности отдельные эпизоды романа не объясняют предшествующие и событийно не готовят последующие. Непричинно-следственный характер развития действия усугубляется отсутствием внешнесобытийной конфликтной напряженности, а авторская отстраненность создает впечатление разъединенности и фрагментарности эпизодов, бесконтрольности развития сюжета, его свободного «самотворения».

Сюжетное развитие в романе Платонова отличается значительной долей ретардации. Ее роль выполняют постоянные для его героев сон, болезнь, усиленная работа воображения; экспансия этих композиционных элементов приводит к тому, что герои как будто выпадают из реальной жизни и биографического времени, переключаются в свой внутренний, невидимый никому другому мир, который оказывается не менее значимым для них, нежели мир видимый. Необычность здесь заключается в том, что моменты «переключений» не акцентируются повествователем и поэтому все произведение приобретает видимость некоего странно-необычного, не согласующегося с реальной действительностью мира, превращается, по выражению французского исследователя, в «эпопею галлюцинаций» [4].

Особенности сюжета и композиции у Платонова наглядно иллюстрируют изоморфизм его поэтики и философии. Этот феномен можно проследить на примере соотнесения структуры романа с образом памятника революции, проект которого предлагает Александр Дванов. «Лежащая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела – бесконечность пространства...» [3, 144]. В этой фигуре как будто отражается принцип соединения синтагматики и парадигматики романа. Горизонтальная восьмерка – это движение романного сюжета, который только на первый взгляд движется вперед, на самом же деле все время по особой зигзагообразной траектории возвращается к своему центру (а таковым является идея достижения «истинной» жизни и постижения смысла бытия, преодоление разрыва между человеком и жизнью) через прохождение периферийных, отдаленных пунктов (в романе это всевозможные варианты устройства коммунизма, т. е. «истинной» жизни). Вертикальная двухконечная стрела – это пронизывание всех сфер романа единым идейно-мотивным комплексом все с тем же центром. Определяют парадигматику романа мотивы жизни и смерти, одиночества и братства, материи и духа, мысли и чувства, движения и возвращения и т. п.

Важную роль в структурировании сюжета играют архаические сюжетные схемы и мотивы, связанные с мифологией и фольклором. Путешествие Александра Дванова в «Чевенгуре» реализовано по известной архетипической схеме: выход из дома – соблазны и испытания – возвращение [1, 315]. Не случаен и «троекратный» выход героя в путь: первый – когда Прохор Абрамович отправляет его побираться в город, и новый мир, «чужой и страшный», открывается перед ним на водоразделе; второй – когда Саше перед командировкой «за социализмом» снится сон, где он видит себя «машинистом той лесовозной дороги, которая возит бревна на постройку новых городов...» [3, 91]; и, наконец, третий, самый главный, перед уходом в Чевенгур, предваряемый опять же сном, в котором отец говорит сыну: «Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...» [3, 241].

Важно отметить характерные изменения, которые претерпевает текст по мере развертывания повествования. Вначале роман тяготеет к реалистической эстетике. Во всяком случае, кардинального разрыва с ней здесь пока еще нет, хотя потенциал ее преодоления закладывается весомый, достаточно вспомнить сцены смерти детей на первых страницах романа. Однако постепенно свойства классического текста утрачиваются. Странно-необычное, заданное уже первыми фразами, перерастает в «нефантастическую фантастику» (Ю. Мани), построенную на принципах сновидения или игры воображения.

Хронотопная структура «Чевенгура» тяготеет к характерному для мировой литературы XX века типу, в котором преобладают пространственные сцепления, временная же сфера хронотопа подчинена пространственной [6, с. 201]. Характерно, что по мере развития сюжета эта тенденция становится всё более ощутимой, пока в собственно чевенгурской части роман не превращается в дистопию. Уничтожение времени в Чевенгуре влечет за собой и уничтожение пространства, т. е. самого города. Отличительной чертой платоновского хронотопа является также то, что природно-бытовое пространство пребывает здесь в тесном и постоянном контакте с трансцендентным миром. Как картины природы, так и бытовые действия (вхождение в дверь, переступание порога, взгляд через окно, т. е. взаимопереходы между разомкнутым и замкнутым пространством) оказываются пронизанными трансцендентной значимостью.

С пространством в романе Платонова происходят весьма необычные вещи. Согласно наблюдениям Е. Яблокова, автор «Чевенгура» сплошь и рядом заставляет своих героев впадать в пространственную «путаницу», двигаться в направлении, диаметрально противоположном тому, какое им на самом деле необходимо [Ябло]. Обратим внимание и на другие странности в передвижениях героев романа, – например, на то, каким образом и с какой скоростью они преодолевают расстояния. Так, Саша Дванов через несколько дней после серьезного ранения в ногу всю ночь бежит через степь к железнодорожной станции, оказывается сначала в каком-то поселке, а потом в деревне, на постое у некой Феклы Степановны. Ищущий его Копенкин проезжает одну за другой все деревни, что встречаются ему на пути, проверяет каждый двор, и, как это ни удивительно, скоро находит Дванова, хотя для этого ему, наверное, понадобилось бы пройти не одну сотню километров и затратить много времени. Характерен сам способ передвижения в пространстве Копенкина, который всегда «действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей головы» [3, 119]. Показательны и попытки Захара Павловича измерить расстояние до звезды («расставил руки масштабом и мысленно прикладывал этот масштаб к пространству» [3, 53]) и его обеспокоенность по поводу того, есть ли бесконечность на самом деле. Знаком своеобразной обратимости пространства и времени в романе является и описанный выше проект памятника революции.

Неопределенность пространственных сфер, отсутствие топографической точности, путаница человека в пространстве имеют целью акцентировать смутность и неопределенность положения человека в мире, его экзистенциальную «заброшенность» (С. Кьеркегор), утрату смысла и цели существования и ощущение болезненной невозможности трансцендироваться за рамки эмпирического мира.

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 [8]. Общим для повествовательных моделей прозы нового типа является отказ от 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 новые художественные решения, связанные с организацией повествования, и устанавливает принципиально иной уровень общения с читателем, предлагая ему полную свободу в выявлении смысловых глубин и нюансов текста.

«Чевенгур» вписывается в указанную тенденцию и вместе с тем выявляет оригинальные поиски Платонова в данной сфере. «Непроясненность» позиции повествователя сочетается с «иррадиацией, или блужданием» точки зрения [5, 67], когда автор «внеоценочно» позволяет сосуществовать в тексте противоборствующим взглядам. Этот прием распространяется и на собственно повествовательные «точки зрения» (фокусы видения), которые у Платонова, на наш взгляд (не совпадающий с мнением японского исследователя Нонака Сусуму о том, что «основные приемы построения точек зрения в платоновском романе («Чевенгуре». – А.К.) являются более традиционными, чем новаторскими» [2, 45]), оригинальны как раз своей исключительной подвижностью, непредсказуемой трансформацией. Не говоря уже о такой «странности» повествования, когда видение передается, например, коню («конь под чевенгурцем глядел на бесконечный горизонт как на страшную участь своих усталых ног» [3, 192]), или звезде («Кирей глядел на звезду, она на него...» [3, 266]), или даже ночи («Лишь ночь ничего не произносила, она бережно несла свои цветущие звезды над пустыми и темными местами земли...» [3, 184]), нельзя не заметить платоновской оригинальности в тех частых случаях, где одна и та же картина зачастую дается с



перспективы сразу нескольких персонажей. Это создает объемность видения и способствует усилению читательского «вчувствования» в изображение, сопричастности происходящему.

Таким образом, на всех уровнях поэтики «Чевенгура» прослеживается типологическая соотнесенность с модернистским типом художественной структуры. На фоне характерных тенденций мировой литературы XX века модернистичность этого произведения обнаруживает яркую и художественно органичную самобытность.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с.
2. Нонака, Сусуму. О точке зрения как художественном приеме в романе «Чевенгур» / Сусуму Нонака // Филологические записки: Вып.13. – Воронеж, 1999. – С. 40–53.
3. Платонов А.П. Чевенгур: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. – М. : Высш. шк., 1991. – 654 с.
4. Платоновский вестник : Вып.1. – Воронеж, 2000. – С. 84.
5. Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова / Елена Толстая-Сегал // Андрей Платонов : Мир творчества. – М. : Современный писатель, 1994. – С. 47–83.
6. Френк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во Моск. Унив., 1987. – С. 194–213.
7. Яблоков Е. А. Комментарий / Е. А. Яблоков // Платонов А. П. Чевенгур. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 518–646.
8. Lodge D. Modernism, Antimodernism and Postmodernism / David Lodge // Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature. – Boston, London : Routledge, 1981. – P. 3–16.
9. Ryan J. The vanishing subject : empirical psychology and the modern novel / Judith Ryan. – PMLA, N.Y., 1980. – Vol.95. – № 5. – P. 857–869.

**Анотація.** У статті розглянуто комплекс художніх особливостей роману Андрія Платонова «Чевенгур», що засвідчують його приналежність до модерністського типу поетики. Модерністичність твору виявлено на рівні структури образу персонажа; сюжетно-композиційної організації, хронотопного континууму; наративних аспектів поетики.

**Ключові слова:** модернізм, поетика, персонаж, сюжет, композиція, хронотоп, наратив.

**Summary.** The purpose of this paper is to consider A. Platonov's novel *Chevengur* in the context of the most important typological features of modernist prose. The comparison is performed at the levels of the character's structure; the plot and compositional organization of the work, in particular its space-time continuum; narratological aspects of style.

The peculiarity of the structure of character in the *Chevengur* is manifested in the fact that the actions of the heroes do not meet the traditional ideas about the role and participation of the character in the plot action; they have practically no appearance; moments of biography are extremely meager; communication with the interior and the landscape is not psychological, but ontological; individualization of speech is reduced to minimum; the disclosure of the inner world is distinguished by a rejection of the means of psychological analysis characteristic and orientation to so-called chronotopic means of psychologization.

The plot of the novel is marked by discretion; there are many «independent», loosely connected episodes and characters. In their sequence, individual episodes of the novel do not explain the preceding and do not prepare the subsequent ones. The non-causal nature of the development of the action is exacerbated by the absence of exotic conflict tension, and authorial detachment creates the impression of disunity and fragmentation of episodes, lack of control in the plot development, its free «self-assertion».

The uncertainty of spatial spheres, the lack of topographic accuracy, the confusion of man in space are intended to accentuate the confusion and uncertainty of a person's position in the world, his existential «abandonment» (S. Kierkegaard), the loss of meaning and purpose of existence and the feeling of a painful impossibility to transcend beyond the empirical world.

The narrative model of the novel is determined by the rejection of the omniscient author. The «obscurity» of the narrator's position correlates with the «wandering» point of view, when the author allows co-existence the opposing views in the text. This method is extended to the actual narrative «points of view» (focuses of the vision), extremely mobile and mutually interdependent.

Thus, all levels of *Chevengur's* artistic structure correlates with the modernistic type of poetics.

**Key words:** modernism, poetics, character, plot, composition, chronotop, narrative.

Отримано: 4 серпня 2017 р.