

Убивство? Підступ? – тільки ночі свіжість [1].

За одним варіантом міфу мотивом злочину було кохання Клітемнестри до Егіста, за другим – помста матері за принесення в жертву дочки Іфігенії, за третім – ревності до Ксандри, яку Агамемнон привіз із собою. Е. Андієвська не вдається у деталі причини скоєного, вона просто осмислює свій час через іншу культурну реальність античності.

Тема війни та вбивства розкрита у сонеті «Пірр». Монологом античного героя, котрий сповіщає про свою сумнівну перемогу, Андієвська викриває усіх тих, хто хизується військовими здобутками. Несприйняття поетесою політики образи «заліза», «туману», брязкання зброєю, до якої вдаються «липкі комахи», «дозорці нечупарні», зумовлює її емоційно нейтральний або й прохолодний тон. Вона не схильна шукати причини війни, бо добре усвідомлює, що «не за Єлену вся оця війна», а жахом є вона сама та її наслідки. Використовуючи одночасно екзистенційні, християнські, язичницькі коди, поетеса творить сюрреалістичну картину кінця світу:

Та коло вужча, й морок підступає,  
І чути хрусткіт стебел під стопою.  
Хоч ці – ще невідчипніші, ніж оси.  
І світло мертвим оком позира.  
Ще тільки б дочекатися зорі [1].

Трагізм нинішньої доби співзвучний з пафосом давньогрецьких трагедій. Активність художнього сприйняття войовничих героїв (Пірр, Пріям, Гектор) вказує на посилення авторської іронії. У цьому простежується схожість Емми Андієвської із європейськими романтиками. Працюючи над оригінальними творами чи перекладами, Е. Андієвська нашоує на думку, що поетичні форми давньогрецької та давньоримської літератури стали серйозною складовою новоевропейського культурного процесу.

Отже, античність для Емми Андієвської – це один із потужних чинників розбудови власного культурного простору. Мисткиня свідомо моделює у своїх поетичних візіях сюрреалістичні ситуації, використовуючи міфологічні сюжети й образи.

#### Список використаних джерел

1. Андієвська Е. І. Архітектурні ансамблі. / Емма Андієвська. – Віртуальна антологія поезії Нью-Йоркської групи. – режим доступу: [http://users.belgacom.net/babowal/andi\\_12](http://users.belgacom.net/babowal/andi_12)
2. Державин В. Поезія Емми Андієвської / В. Державин // Кур'єр Кривбасу. – 2004. – №170. – С.78-81.
3. Тарнашинська Л. Емма Андієвська / Людмила Тарнашинська // Літ. Укр. – 24 березня. – 1994.

*Summary.* The article is devoted to the poetry of Emma Andiyevska, in which the poet refers to the traditional antique forms and mythopoetic images.

*Keywords:* classical literature, antiquity, myth, image.

Отримано: 11.09.2012 р.

УДК 821.161.1-1.09

А.В.Кеба

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА: ПРОСТРАНСТВО И ТЕКСТ

### Статья вторая. Пространство текста (роман «Чевенгур»)

У статті розглянуто особливості просторової організації роману А. Платонова «Чевенгур». Доводиться, що цей твір є взірцем просторової форми, в якому просторовість виступає специфічною мовою моделювання тексту, певною системою відношень між текстовими елементами, заснованою на заміщенні послідовності у часі одночасністю у просторі.

*Ключові слова:* просторовість, простір тексту, просторова форма, неklasична художня парадигма, Андрей Платонов.

В первой нашей статье, посвященной проблеме пространство и текст в художественном мире А. Платонова<sup>1</sup>, рассматривались особенности организации пространства в тексте романа «Чевенгур» (соотношение социально-географического пространства и художественного, парадигма пространственных образов и мотивов, мифологические аспекты хронотопа, демегафоризация пространственных метафор и т.п.). Там же была подчеркнута необходимость методологического разграничения понятий «пространство в тексте» и «пространство текста». В отличие от первого понятия, предполагающего воплощение пространства как некоего образа (дорога, город, дом и

пр.), «пространство текста» понимается как особая модель текста, специфическое соотношение его элементов, основанное на замещении последовательности во времени одновременностью в пространстве. Параллельно, в отдельной статье, нами была предпринята попытка обобщить современные теоретические подходы к проблеме «пространство и текст»<sup>2</sup>. В частности, в ней отмечается продуктивность категории «пространственная форма», предложенной американским литературоведом Дж. Фрэнком [8], развитие ее положений теоретиками литературы во второй половине XX века.

Художественный опыт так называемого неклассического романа позволяет говорить о совокупности авторских приемов, обеспечивающих пространственную организацию произведения и порождающих эффект фрагментарности текста, «незавершенной целостности», восприятие и осмысление которых требует повышенной читательской активности. Основными показателями пространственной формы: нелинейный сюжет, редукция причинно-следственных и актуализация ассоциативных связей, принцип мотивного сцепления эпизодов и ситуаций, наличие «полей неопределенности», свободное переплетение временных и пространственных пластов действия, расширение семантико-стилистической валентности словесно-образных элементов текста.

В данной статье ставится задача проанализировать своеобразие романа А. Платонова «Чевенгур» как пространственной формы, т.е. выявить особенности пространственной организации произведения на разных уровнях его поэтики. В центре внимания – сюжетно-композиционная структура романа, его архитектоника, построение нарратива (соотношение автора, рассказчика, персонажа, читателя в структуре текста), структура образа персонажа, изоморфизм сюжетно-архитектонической формы и синтактики языковых единиц.

Особенная организация неклассического художественного произведения (начиная с модернистской прозы первой трети XX века) наиболее очевидно и определенно проявляется на уровне сюжетной структуры. В отличие от реалистического романа, в сюжете которого доминировала ориентация на эмпирическую реальность, ведущим сюжетобразующим принципом модернистского романа становится проекция либо на духовную сферу автора (героя), либо на метафизическую модель действительности (часто эти проекции 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.

Роман А. Платонова «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. Некаузальный характер развития действия усугубляется отсутствием внешнесобытийной конфликтной напряженности, а авторская отстраненность создает впечатление разъединенности и фрагментарности эпизодов, бесконтрольности развития сюжета, его свободного «самотворения».

Пытаясь пересказать сюжет (точнее говоря, фабулу, в соответствии с разграничением этих понятий в традициях формальной школы), или даже занимаясь постраничным комментированием «вслед за автором» (Е. Яблоков [10]), можно прийти к выводу о том, что структура сюжета имеет достаточно традиционный вид – линейное развертывание во времени с последовательно называемыми эпизодами. В «Чевенгуре» – передвижения Александра Дванова и Копенкина «по России» в поисках «самодетельного коммунизма». Но в таком случае мы вытягиваем в прямую линию зигзагообразный, рекурсивный сюжет произведений. На самом деле линия прямого движения все время пытается превратиться в движение по кругу, возвращаясь к одним и тем же точкам ближе к центру этого круга, например, смерть отца для Александра Дванова или устремленность Копенкина к Розе Люксембург – у Платонова.

Сюжетное развитие романа постоянно ретардируется: динамику тормозят сны, болезни героев, воображаемое; 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 одного французского исследователя, в «эпопею галлюцинаций» [5, 84].

В сфере сюжета и композиции у Платонова отчетливо прослеживается изоморфизм поэтики и философии. Этот феномен можно проследить хотя бы на примере соотношения структуры романа с образом памятника революции, проект которого предлагает Александр Дванов. «Лежащая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела – бесконечность про-

странства...» [4, 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 всё с тем же центром. Определяют парадигматику романа мотивы поиска и взыскания, жизни и смерти, одиночества и братства, матери и духа, мысли и чувства, движения и возвращения и т. п.

В структурировании сюжета романа важнейшую роль играет использование архаических сюжетных схем и мотивов, связанных с мифологией и фольклором. Можно говорить, что здесь очевидно проявляется общая схема мифологического странствования: уход из дома – соблазны и испытания – возвращение [2, 315]. Именно по этой схеме разворачивается сюжет путешествия-странствия Александра Дванова. Не случаен «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...» [4, 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...» [4, 241].

Важно отметить характерные изменения, которые претерпевает архитектура текста по мере развертывания повествования. Вначале он тяготеет к реалистической эстетике (1-я часть). 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 «Чевенгура». Однако постепенно свойства классического текста в романе утрачиваются. Странно-необычное, заданное уже первыми фразами «Чевенгура», перерастает в «нефантастическую фантастику» (Ю. Манн), построенную на принципах сновидения или игры воображения.

Своеобразие сюжетно-композиционной организации может быть выявлено через соотношение романских перипетий с реальной действительностью. События «Чевенгура» разворачиваются в конкретном историческом времени – накануне революции 1917 года и в первые послереволюционные годы, хотя существенно, что «большая» история не включается Платоновым непосредственно в поле сюжетного действия произведения, а служит только фоном для изображения странствований его героев в поисках «смысла отдельного и общего существования». Социально-исторический фон своеобразно вуалирует философско-символический смысл изображаемых событий, и в целом повествование характеризуется двухплановостью, когда за внешнесобытийным сюжетом кристаллизуется символический план судьбы человека, необратимо обреченного на то, чтобы мучительно искать смысл бытия и собственного существования. При этом «странность» событий и поступков героев становится важнейшим средством усложнения и символизации повествования, придания всему действию принципиальной многозначности.

Автор часто прибегает к приему логического парадокса. Парадоксальная логика повествования заявляет о себе с первых же страниц романа, точнее с первой его фразы, в которой намеренно смешиваются явления природы и культуры: «Есть ветхие опушки у старых провинциальных городов...» [4, 24]. Далее следует целый ряд ситуаций, сопрягающих странный план повествования со странностью самого описываемого мира: здесь изготавливают «ненужные» вещи вроде деревянных часов, идущих от вращения Земли, малолетних детей «лечат» от голода ядовитой грибной настойкой, верят в возможность «пожить в смерти» и из «интереса» к ней навсегда уходят из жизни.

Сюжетное пространство «Чевенгура» заполнено множеством ситуаций необычных, неписывающихся в рамки «нормальных» представлений о жизни и человеческом поведении. Нередко они производят впечатление абсурдных, лишенных всякого логического основания. Например, эпизод из «Чевенгура», когда все члены коммуны «Дружба бедняка» (само название коммуны выглядит странным, образованным вследствие нарушения семантической валентности) закреплены за определенными должностями, на ужины выписываются специальные ордера, а при голосовании назначается один человек, всегда голосующий «против» и один всегда «воздерживающийся».

Своеобразие сюжета коррелирует и с общей архитектурой произведения. Платонов не делит его на главы и разделы (хотя и создает в тексте особые пробелы, назначение которых, по всей видимости, в том, чтобы определенным образом все-таки направлять чтение). Эпизоды просто нанизываются в хронологическом порядке один на другой, не претендуя на какую-то «специальную» структурную организацию, т.е. образуют так называемый кумулятивный сюжет, что признается многими исследователями модернистской прозы одним из ее существеннейших признаков (см., например, [7]).

Что касается внутренних, глубинных сцеплений текста, то структурирование художественного материала осуществляется главным образом на основе мотивных связей и параллелей. Ярким примером мотивности как структуроорганизующего принципа может служить реализация в целом ряде эпизодов романа мотива смерти как некоего особенного «возвращения» к первоистоку жизни: гибель машиниста-наставника, смерть безымянного красноармейца после крушения поезда, смерть купца Щапова, погружение в воды озера Мутево Саши Дванова.

Хронотоп романа «Чевенгур», и в особенности его художественное пространство, также не вписывается в каноны классического романа. Поскольку этой проблеме, как было сказано в начале, посвящена отдельная наша статья, ограничимся отсылкой к ней. Подчеркнем лишь, что в «Чевенгуре» 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), напряженные поиски смысла и цели существования и ощущение болезненной невозможности трансцендировать за рамки эмпирического мира.

Как известно, модернистская проза, отказавшись от миметического принципа отношения к действительности, решительно порвала не только с традиционными причинно-следственными моделями повествования, но и с «автором». В одном из авторитетных западных исследований этой проблемы отмеченная особенность объявляется едва ли не главной отличительной чертой модернистской литературы [11, 3]. 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.

«Непроясненность» позиции повествователя сочетается с «иррадиацией, или блужданием» точки зрения (Е. Толстая-Сегал), 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» [3, 45]), оригинальны как раз своей исключительной подвижностью, непредсказуемой трансформацией. Не говоря уже о такой «странности» повествования, когда видение передается, например, таракану (ср.: «Таракан же каждое утро подползал к оконному стеклу и глядел в освещенное теплое поле; его усики трепетали от волнения и одиночества – он видел горячую почву и на ней сытные горы пищи, а вокруг тех гор жировали мелкие существа, и каждое из них не чувствовало себя от своего множества» [4, 332]), или коню («конь под чевенгурцем глядел на бесконечный горизонт как на страшную участь своих усталых ног» [4, 192]), или звезде («Кирей глядел на звезду, она на него...» [4, 266]), или даже ночи («Лишь ночь ничего не произносила, она бережно несла свои цветущие звезды над пустыми и темными местами земли...» [4, 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.

Еще один важный аспект соотношения классического и модернистского вариантов пространственности текста является структура образа персонажа. В реалистическом романе она 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 [1, 51, 57.]. 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-воскресания и т. п.

Подобно другим модернистским произведениям платоновский «Чевенгур» весьма далек от традиционной художественной 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»<sup>4</sup>, или действия чевенгурцев, когда они сбрасывают в овраг бак с поющей внутри него женщиной, и т. п. Симптоматичным в этом смысле представляется и заявление повествователя о действиях Копенкина: «действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня» [4, 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. Его внимание привлекает особый психологический феномен – «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 века в европейском романе (в качестве характерных его 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» [11, 858].

В «Чевенгуре» мы 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...» [4, 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» [4, 243]; «со своим слушающим чувством» [4, 248]; «зорко вспоминала всю жизнь» [4, 299].

Платонов не стремится к непосредственному воспроизведению мыслительных процессов. Для него это невозможно в силу известной неразвитости воспроизводимого им сознания в его «прелогическом» состоянии. Автор «Чевенгура», по всей видимости, считал нереальным адекватно передать работу сознания, поскольку в нем определяющую роль играет не слово и мысль, а образ, картина. Поэтому в романе 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 любимых предметов» [4, 501]; «Захар Павлович думал без ясной мысли, без сложности слов, одним нагревом своих впечатлительных чувств» [4, 227]). В силу этого внутренний мир героев, увиденный автором, пребывающим «внутри изображаемого сознания» (Л. Шубин [9, 197]), лишено линейности, оно постоянно тяготеет к многообразному, «веерному» ветвлению и актуализирует необходимость восприятия не временного (т.е. последовательного и причинного), но пространственного (т.е. одновременно и целостно-объемного).

Такого же подхода требует и языковая форма романа. Сама по себе художественная речь Платонова представляет колоссальную исследовательскую проблему, поэтому мы сосредоточимся исключительно на некоторых принципах соотношения языковых элементов и текста в целом, в частности, на изоморфизме синтаксиса и архитектоники романа. В интересном исследовании Э. Рудаковской [6] выявлены важнейшие черты синтаксиса предложения у Платонова: «обилие многочленов, бессоюзных предложений, в которых простые связаны опосредованной связью, авторизация, повторы, параллелизмы конструкций, неравномерное логическое структурирование сообщаемого материала, многокомпонентное осложнение, синтаксическая омонимия, конвергенция...» [6, 230]. Такая структура синтаксиса соответствует и общему архитектурному построению романа, в котором отсутствует членение на отдельные структурные части, и движению романного сюжета, выстроенного, как было отмечено выше, в соответствии с кумулятивным принципом. Это позволяет открывать в каждом новом эпизоде и в каждом обертоне языкового строя новые оттенки художественной философии романа, перманентно корректируя при этом авторскую позицию и читательское восприятие изображаемого.

Таким образом, на разных уровнях художественной структуры романа А. Платонова «Чевенгур» прослеживается специфическое соотношение текстовых элементов, основанное на некаузальных связях и замещении последовательности во времени одновременностью в пространстве. Это позволяет видеть в данном произведении один из ярчайших образцов пространственной формы в литературе XX века.

#### Примечания

- <sup>1</sup> См. : Кеба А.В. Художественный мир Андрея Платонова: Пространство и текст. Статья первая. Пространство в тексте // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки. Випуск 30. – Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2012. – С. 133-136.
- <sup>2</sup> Статья «Простір у тексті vs простір тексту: до проблеми вивчення просторовості у художній літературі» принята к печати в научный журнал «Библия и культура», Вып. 16. – Черновцы, 2012.

#### Список використаних джерел

1. Корнуэлл Н. Дж. Джойс и Россия / Нил Корнуэлл. – СПб. : «Академический проект, 1997. – 190 с.
2. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Елиазар Моисеевич Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с.
3. Нонака Сусуму. О точке зрения как художественном приеме в романе «Чевенгур» // Филологические записки: Вып.13. – Воронеж, 1999. – С. 40-53.
4. Платонов А. П. Чевенгур: [Роман] / Андрей Платонович Платонов / Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. – М. : Высшая школа, 1991. – 654 с.
5. Платоновский вестник: Вып.1. – Воронеж, 2000. – 90 с.
6. Рудаковская Э. Роман Андрея Платонова «Чевенгур» : синтаксис предложения и построение текста / Э. Рудаковская // Русская филология. – Тарту. – 1996. – №7. – С. 226-235.
7. Федоров В. В. Кумулятивный принцип сюжетостроения в неклассической поэтике : Дисс. ... канд. филол. наук / Василий Викторович Федоров / Тверской государственный ун-т. – Тверь, 2011. – 172 с.
8. Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе / Джозеф Фрэнк // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М. : МГУ, 1987. – С. 194–213.
9. Шубин Л.А. Поиски смысла общего и отдельного существования. Об Андрее Платонове. Работы разных лет / Л.А. Шубин. – М. : Сов. писатель, 1987. – 368 с.
10. Яблоков Е. А. Комментарий / Е. А. Яблоков // Платонов А. П. Чевенгур. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 518 – 646.
11. Lodge D. Modernism, Antimodernism and Postmodernism / David John Lodge. – Birmingham : University of Birmingham Press, 1977. – 293 p.
12. Ryan J. The vanishing subject : empirical psychology and the modern novel / J. Ryan. – PMLA, N.Y., 1980. – Vol.95. – № 5. – P. 857-869.

*Summary.* The peculiarities of A. Platonov's novel «Chevengur» as a spatial form are considered in the paper. The author interprets spatiality as a specific language of modeling of text and a system of relations between textual elements based on substitution of sequence in time on simultaneity in space.

**Key words:** spatiality, space of text, spatial form, non-classic artistic paradigm, A. Platonov.

Отримано: 19.09.2012 р.