

**"ТОЧКА ЗРЕНИЯ"  
В КОНТЕКСТЕ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ СТРАТЕГИЙ А. ПЛАТОНОВА**

Характерной особенностью нарратологических стратегий в модернистской литературе является, с одной стороны, "единство перспективы", а с другой стороны, – "мультиперспективизм". Первая особенность заключается в том, что читателю сообщаются лишь те факты и явления, которые попадают в сферу сознания героя. Вторая определяется отсутствием определенного авторского сведения разных точек зрения в одну, синтезирующую. Действительность, изображенную в романах Джойса или Кафки, читатель должен воспринимать не как всеобщую, а как существующую лишь в данной специфической "перспективе"; тем самым и герои, и явления предстают не как устоявшиеся величины, а как относительные ценности. "Это не означает, что нет реальности, кроме той, которая существует в сознании героя; однако какова эта реальность "сама по себе", нельзя определить" [8, p.13].

Можно ли говорить о подобном соотношении "единства перспективы" и "множественности перспектив" в произведениях Платонова? Очевидно, что Платонов, как правило, использует множественную перспективу. Т.е. он показывает действительность не с точки зрения какого-либо одного персонажа, но часто меняет фокусы видения, что, по мнению японского платоноведа Нонака Сусуму, как раз и отличает его от Кафки, ориентированного на "неподвижную внутреннюю фокализацию" [4, с. 44]. Автор-повествователь почти никак не проявляется в платоновском тексте, его голос сливается с голосами персонажей, а повествовательная перспектива определяется последовательно выдерживаемой позицией "внутри изображаемого сознания". Эти повествовательные особенности подкреплены тем, что в психологическом плане герои Платонова почти не индивидуализированы, а значит, их взгляды на мир в смысле видения и отношения к нему по преимуществу совпадают.

Что же касается особенностей моделирования повествовательных точек зрения как таковых (т.е. фокусов видения), то они у Платонова, на наш взгляд, не совпадающий с мнением Нонака Сусуму о том, что "основные приемы построения точек зрения в платоновском романе ("Чевенгуре". – А.К.) являются более традиционными, чем новаторскими" [4, с. 44], 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" [5, с. 332]), или коню ("конь под чевенгурцем глядел на бесконечный горизонт как на страшную участь своих усталых ног" [5, с. 192]), или звезде ("Кирей глядел на звезду, она на него..." [5, с. 266]), или даже ночи ("Лишь ночь ничего не произносила, она бережно несла свои цветущие звезды над пустыми и темными местами земли..." [5, с. 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.

Рассмотрим в порядке иллюстрации данного положения одну из сцен в романе "Чевенгур", когда лидеры "учрежденного" в городе коммунизма посещают больного Якова Титыча. Преобладающая здесь перспектива видения Александра Дванова, которая задается начальной фразой ("Дванов вошел в дом..."), все время перемежается повествовательными отрывками, ориентированными на точки зрения Чепурного, Гопнера и Якова Титыча: "На полу вниз животом лежал Яков Титыч и переживал свою болезнь. На табуретке сидел Гопнер и извинялся, что сегодня дул слабый ветер и огня добыть было невозможно, завтра, надо ожидать, будет буря – солнце скрылось в дальние тучи, и там сверкали молнии последней летней грозы. Чепурный же стоял на ногах и молча волновался..." [5, с. 335].

Сплошь и рядом Платонов словно сталкивает несколько фокусов видения, резко переходя от одного к другому. Приведем еще один пример: "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. Звали его Степан Копенкин" [5, с.109]. Как видим, вначале вошедший человек показывается в восприятии кого-то из находящихся в комнате, затем точка зрения передается ему самому ("увидел..."), и, наконец, имя его сообщает, очевидно, повествователь, поскольку это первое появление героя на страницах произведения.

Нередко видим у Платонова и такой пример 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" [7, с. 143, 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, недалеко от груди, чтобы сердце могло биться, иначе оно утратит ощущение и замрет" [5, с. 493-494]. То, что мы знаем о Гопнере, вряд ли дает возможность отнести большую часть этого рассуждения на его счет, скорее, здесь взгляд на жизнь и особенности речевого строя если не самого повествователя, то Дванова, позиция которого ближе других персонажей к позиции автора-повествователя.

Подобно тому, как, скажем, мир Кафки создается отсутствием удивления странным вещам со стороны автора и героев, в мире Платонова "естественность ненормального" также обусловлена повествовательной стратегией автора. Но другого типа. Странно-необычное здесь попросту не является таковым с точки зрения платоновского героя (главным образом в силу особенностей его мифологизированного сознания), а повествовательная перспектива в романе в максимальной степени определяется персонажным видением и в минимальной степени включает авторское сознание. Однако следует признать, что именно это минимальное участие повествователя в объяснении всякого рода странностей в сюжете и действиях героев обеспечивает повышенную активность читательского восприятия. Намеренно создающаяся автором атмосфера "неудивления", нормализация ненормального, которое как будто и не замечается участниками действия, но не может не привлечь к себе внимания читателя, обращает его к поиску ответов на причины странно-необычного в созданном писателем художественном мире.

Повествовательные стратегии Платонова и Кафки как обязательную включают в себя и проблему восприятия текста, т.е. проблему диалога с читателем. На первый взгляд, эта проблема вовсе не актуальна для обоих авторов. Во многих интерпретациях творчества Кафки подчеркивается, что в создании своих произведений он был озабочен исключительно выражением своего "я", что его творчество не более чем "овнешнивание" индивидуально-личностных внутренних видений, комплексов и страхов. Как будто подтверждает такое мнение и известное завещание Кафки, в котором он требовал уничтожения после своей смерти всех созданных им произведений. Обратим внимание на такую ключевую запись в дневнике Кафки: "Временное удовлетворение я еще могу получать от таких работ, как "Сельский врач". Но счастлив я был бы только в том случае, если бы смог привести мир к чистоте, правде, незыблемости" [2, с. 563]. Из этой записи нетрудно вывести заключение, что Кафка вовсе не был безразличен к воздействию его произведений на читателя, на мир, и это не могло не актуализировать определенные художественные средства такого воздействия.

Скрытость и минимизация участия автора в повествовании не только не препятствует реализации воздействия на читателя, но, по всей видимости, должна в еще большей степени стимулировать активность читательского восприятия. Именно с этим мы сталкиваемся в прозе Платонова и Кафки. По мнению американской исследовательницы О.Меерсон, в основу платоновской поэтики положен принцип неостранения (своеобразный контртермин по отношению к известному "остранению" В.Шкловского), заключающийся в намеренном создании автором атмосферы неудивления, нормализации ненормального. Как считает О.Меерсон, "это явление прежде всего имеет значение как форма воздействия на читателя", когда "герои не замечают странности происходящего, а читатель замечает" [3, с. 46].

Правда, чтобы читатель "заметил", ему приходится совершить немалое усилие, причем не только сугубо "умственное", но и усилие "вчувствования", целого ряда психологических "подста-



новок" и уподоблений. Рассмотрим, вслед за О.Меерсон, ситуацию в романе "Чевенгур", когда Прохор Абрамович Дванов, отец многодетного, страдающего от голода семейства, отправляет побираться в город приемного сына. В тот момент, когда он смотрит вслед уходящему мальчику, автор заставляет его произнести внутреннюю реплику и сопровождает ее комментарием, вступающим с ней в особое противоречие (лингвист определил бы его как несогласованность местоимений): «"Все мы хамы и негодяи!" – правильно определил себя Прохор Абрамович, и от этой правильности ему полегчало» [5, с. 44]. Стилистическая "ошибка" на самом деле скрывает конфликт двух точек зрения: Прохора Абрамовича и рассказчика. С точки зрения Прохора Абрамовича, хамы и негодяи все "мы", т.е. все люди. С точки же зрения рассказчика Прохор Абрамович правильно определил только себя, то есть его утверждение в целом неправильно. Прохору Абрамовичу "полегчало" от правильности определения именно постольку, поскольку, на его взгляд, оно относится ко всем, а не к нему одному. А это значит, что с точки зрения рассказчика ему "полегчало" не от правильности определения, а от его неправильности. Ведь не относясь (с точки зрения рассказчика) ни к кому, кроме самого Прохора Абрамовича, такое определение "всех нас" не может и служить герою оправданием. Получается, что фраза несёт два противоположных сообщения: мнение Прохора Абрамовича, что совесть он очистил, и мнение (более скрытое) рассказчика, что "правильность" такой очистки совести неправильна. Какое же из них принимает читатель? Ответить на этот вопрос однозначно, пожалуй, нельзя, потому что читатель не может не учитывать всего сказанного о Прохоре Абрамовиче – его бедственном положении, любви к детям, вынужденности поступать вопреки своей совести, т.е. срывает весь комплекс "внешних", объективных факторов, вызывающих сочувствие к герою. Но в то же время он получает – от повествователя – некий абсолютный критерий оценки. Именно на пересечении этих двух возможностей рождается читательская точка зрения, особенная в каждом конкретном случае углубленного контакта читателя с текстом.

Типологически сходной с повествовательными стратегиями оказывается и сюжетная организация платоновских произведений. Они, как правило, не отличаются стройностью и последовательностью развития действия, кажутся фрагментарным, рассыпающимся на массу отдельных, сплошь и рядом не связанных между собой микросюжетов. Так, в "Чевенгуре" в целом как будто выдерживается принцип хроникального изложения событий, общий сюжет романа составляют три последовательно развернутых и продолжающих друг друга сюжетных линии, соответствующих трехчастной композиции романа (детство и юность Саши Дванова; путешествие Дванова и Копенкина по степной России в поисках «самодеятельного коммунизма»; история чевенгурской коммуны). Однако и в рамках этих сюжетных линий многие эпизоды «выпадают» из общего сюжетного движения романа. Такую сюжетно-композиционную структуру можно считать одним из многих проявлений "странного" в романе. Но эта странность глубоко мотивирована: во-первых, так выражается принципиальная установка писателя на воспроизведение бытия как многопланового и фрагментарного; во-вторых, в данной структуре выявляется стремление писателя не столько связать причинно-следственной связью различные эпизоды произведения, сколько обнаружить их скрытую, идейно-смысловую переключку: ситуации и персонажи приобретают значимость не по их роли во внешне-событийном сюжете, но в силу философской наполненности и непосредственного участия в выражении важнейших идей автора, актуализация которых осуществляется в ходе непосредственной рецепции произведения.

Как видим, Платонов средствами поэтики постоянно воздействует на скрытые, глубинные механизмы психологического восприятия текста, обращая таким образом читателя к поиску подлинного смысла создаваемого им мира.

Поливалентность платоновских и кафковских образов, о которой много говорят исследователи их творчества, также требует особого читательского внимания. Т.Адорно в "Заметках о Кафке" подчеркивает, что "многозначность... как ржавчина, разъедает у Кафки всякое значение", но в то же время требует "вживаться в несоразмерные, непроницаемые детали, в "глухие" места" [1, с. 123]. Необходимость "разобраться" в происходящем заставляет вновь и вновь искать пути вхождения в "эти места". В результате читатель проникает вглубь текста, что оказывается принципиально важным для него самого. Как пишет Адорно, "силой потребности в истолковании Кафка уничтожает эстетическую дистанцию. Он требует от некогда безучастного созерцателя



отчаянных усилий, набрасывается на него и убеждает его в том, что от правильности понимания зависит отнюдь не только его душевное равновесие, но жизнь и смерть" [1, с. 121].

На наш взгляд, и Платонов, и Кафка в отношении к восприятию своих произведений предполагают особую позицию, которую можно было бы определить как "позицию наблюдателя", адекватную позиции повествователя, безучастного и предельно объективированного в смысле выражения своей позиции и оценок происходящего и как бы заставляющего читателя самому создать, как говорит Г.Крафт, "разницу сознаний". Так, в рассказе "Превращение" читатель знает, что случай, происшедший с Замзой, невозможен, в то время как Замза пытается примирить невозможное и действительность, ищет причинные связи. Интерпретируя с этой точки зрения эпилог рассказа, Г.Крафт заключает, что Замза "потерпел крушение в силу того, что жил так, как этого требовало общество... Идиллия в конце рассказа возможна лишь после гибели героя: уничтожение человека – предпосылка для функционирования нормальности". По мысли критика, "отрицание нормальности" здесь есть форма отрицания уклада, для которого нормой является "негуманное отношение к члену общества" [8, р.47]. Нечто подобное происходит и в романе "Процесс", когда на первый взгляд кажется, что Йозеф К. вполне "нормальный" член общества и открытый против него процесс вызван вовсе не его виной, а неким мистическим стечением обстоятельств. На самом деле, вина его, хоть и неочевидна, достаточно определена и заключается в "безыдеальности" жизни этого человека, в том, что она лишена одухотворенности, внимания к другому человеку, сознания необходимости брать на себя ответственность за все, совершаемое в жизни.

В случае Платонова также возникает необходимость в особой позиции чтения. Интересные соображения на этот счет предложил В.Подорога. Свое исследование он назвал: "Евнух души. Позиция чтения и мир Платонова" [6]. Первая часть названия – отсылка к роману "Чевенгур", в котором неоднократно возникает образ подсознательного начала, которое осуществляет постоянное наблюдение над всеми действиями и мыслями человека, не вмешиваясь и никак не комментируя их, но, тем не менее, обеспечивая фиксирование абсолютно всего, чего касается душа человека. Образ этот, в присущем Платонову стремлении демегафоризировать любую абстракцию, дается исключительно наглядно, почти персонифицированно: "...в человеке еще живет маленький зритель – он не участвует ни в поступках, ни в страдании – он всегда хладнокровен и одинаков. Его служба – это видеть и быть свидетелем, но он без права голоса в жизни человека и неизвестно, зачем он одиноко существует. Этот угол сознания человека день и ночь освещен, как комната швейцара в большом доме. Круглые сутки сидит этот бодрствующий швейцар в подъезде человека, знает всех жителей своего дома, но ни один житель не советуется со швейцаром о своих делах. Жители входят и выходят, а зритель-швейцар провожает их глазами. От своей бессильной осведомленности он кажется иногда печальным, но всегда вежлив, уединен и имеет квартиру в другом доме. В случае пожара швейцар звонит пожарным и наблюдает снаружи дальнейшие события.

Пока Дванов в беспамятстве ехал и шел, этот зритель в нем все видел, хотя ни разу не предупредил и не помог. Он жил параллельно Дванову, но Двановым не был.

Он существовал как бы мертвым братом человека: в нем все человеческое имелось налицо, но чего-то малого и главного недоставало. Человек никогда не помнит его, но всегда ему доверяется — так житель, уходя из дома и оставляя жену, никогда не ревнует к ней швейцара.

Это евнух души человека" [5, с. 113].

По мнению В.Подороги, здесь автор дает нам своеобразный ключ к методике чтения его текстов. Если, читая Платонова, мы все время сталкиваемся с необходимостью переходить от комического к трагическому, и переходы эти осуществляются спонтанно, то что в самом тексте может регулировать этот процесс? И тут вступает в действие "маленький зритель". "Он тот, кто наблюдает и свидетельствует, движется в своем наблюдении параллельно изображаемому, ни выше, ни ниже, ни поперек, а именно параллельно, никогда не пересекаясь с ним, ибо, по определению, он лишен права на то, чтобы быть нормальным чувствующим существом, тем более вносить какой-либо свой, опять же нормальный и поэтому разумный порядок в им наблюдаемое. <...> Платоновские тексты "живут" этим постоянно возобновляемым несоответствием между спонтанным чтением и формой изображения, которую контролирует платоновский наблюдатель. <...> платоновский взгляд о-страняет, о-внешняет любое из событий, претендующих на то, чтобы являть собой внутреннее переживание состояний мира и человеческих существ. <...> И тем не



мене, читая Платонова, мы замечаем, как эта во внешнем выраженная боль глубоко проникает в нас. Нас поражает не точность безучастного описания боли, а то, скорее, что она никому не принадлежит, что ее внутреннее переживание несущественно для этого мира, где действуют силы, равнодушные к индивидуальному существованию..." [6, с. 22-23].

Так Платонов создает свою рецептивную эстетику, ориентированную на "вживание" читателя в его прозу, на необходимость максимальной сопричастности изображаемому, предлагая при этом путь "от обратного", когда автор устранен из аксиологической сферы повествования, а создаваемая им точка "внеотносительного наблюдения" вырабатывает у читателя самостоятельную стратегию оценок и выводов.

### Литература

1. Адорно Т. Заметки о Кафке // Звезда. – 1996. – №12. – С. 120 – 139.
2. Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. – М.: Политиздат, 1991. – 606 с.
3. Меерсон О. "Свободная вещь": поэтика неостранения у Андрея Платонова. – Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1997. – 137 с.
4. Нонака Сусуму. О точке зрения как художественном приеме в романе "Чевенгур" // Филологические записки: Вып.13. – Воронеж, 1999. – С.40 – 53.
5. Платонов А.П. Чевенгур: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. – М.: Высш. шк., 1991. – 654 с.
6. Подорога В. Евнух души. Позиция чтения и мир Платонова // Вопросы философии. – 1989. – №3. – С. 21 – 26.
7. Успенский Б.А. Семиотика искусства. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1995. – 360 с.
8. Kraft H. Kafka. Wirklichkeit und Perspektive. – Rotsch, Bebenhausen, 1972. – VIII, 82 s. (Thesen und Analysen. Bd.2).

