



ПОРТРЕТ В ПРОЗЕ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА:  
ИТОГИ ИЗУЧЕНИЯ И НЕРЕШЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
(THE PORTRAIT IN A. PLATONOV'S PROSE:  
RESULTS AND UNSOLVED PROBLEMS)

МАРИЯ БОГОМОЛОВА  
(MARIA BOGOMOLOVA)

**Abstract**

The article is devoted to the problem of portraits in A. Platonov's prose. It uncovers the reasons why the study of Platonov's portraits is rather problematic, discusses the most important characteristics of Platonov's literary portrait and illustrates these with fragments from *Chevengur* and 'Kotlovan'. Special attention is paid to theoretical and methodological conceptions of portraits in literature and to the shortcomings of these conceptions for a nonconventional writer like Platonov.

Keywords: *A.P. Platonov*; *Literary Portraits*; '*Chevengur*'; '*The Foundation Pit*'

Одним из промежуточных итогов 40-летнего развития платоноведения является то, что применительно к творчеству Андрея Платонова обнаружилась несостоятельность "классических" теоретико-литературных понятий.<sup>1</sup> Ярким примером служит одна из хрестоматийно-"школьных" категорий поэтики – *портрет*.

"Странность" портретных описаний в зрелых произведениях Платонова была отмечена уже не раз. Общепризнанным в платоноведении является мнение, что писатель отказывается от подробных, развернутых портретных описаний, "довольно редко дает описание внешности своих

персонажей” (Харитонов 1995: 152). Часто указывается на “неуловимость” зрительных образов платоновских персонажей: “Удивительны герои Платонова. Они словно из стекла: силуэты, контуры, которым недостает ‘плоти’, например внешности, портретов; их трудно представить воочию” (Яблоков 1991а: 7); “у людей Платонова лиц нет” (Карасев 2000: 170) и т. д. Подобные точки зрения отражены и в современных учебных пособиях, где проза Платонова приводится как яркий пример отступления от “традиций” словесного портретирования – ср.: “Встречаются произведения, где нет подробных портретных характеристик. Их почти нет в прозе А. Платонова, потому что все его герои обитают в мире, лишенном интерьеров и милых подробностей [...] Портрет героя складывается из едва уловимых выражений (в поэтике Платонова отсутствует традиционный зрительный ряд)” (Фесенко 2008: 111).

Вместе с тем исследования в области платоновского портрета показали неразрешенность ряда вопросов, которые являются – с точки зрения теоретико-литературной “традиции” – базовыми для понимания функций портрета в литературном произведении, – например, таких как:

– является ли платоновский портрет средством характеристики персонажа?

– как влияет портрет на оценку персонажа?

– как соотносятся между собой существующие в платоноведении представления об отсутствии индивидуальных черт внешности у героев Платонова – и “очевидное” наличие у них характерных внешних признаков?

– если портрет у Платонова не наделяет героев индивидуальными чертами, то в чем заключается его роль в создании образов персонажей?

– можно ли на основе внешних признаков построить типологию платоновских персонажей?

В предлагаемом исследовании мы попытаемся показать причины, которые мешают применению к платоновскому портрету традиционных методов анализа, существующих теоретических представлений о портрете в литературе. Одновременно выявим некоторые универсальные черты поэтики писателя, которые обусловили своеобразие портретных описаний в его прозе. В центре внимания – произведения, в полной мере отразившие неповторимый стиль Платонова, – роман *Чевенгур* и повесть ‘Котлован’.

Прежде чем рассматривать ситуацию по существу, кратко резюмируем накопленный опыт исследования платоновского портрета.

*Историография.* О портрете у Платонова писали неоднократно. На фоне общих упоминаний о “нетрадиционности” описаний внешности героев, отсутствии в прозе писателя привычных портретных форм выделяются исследования, в которых особенностям портретизации у Платонова уделяется более существенное внимание, – работы С. Залы-

гина (Залыгин 1971), Г. Галасьевой (Галасьева 1987), И. Спиридоновой (Спиридонова 1997), М. Михеева (Михеев 1999),<sup>2</sup> А. Вахтеля (Wachtel 2000), Х. Костов (Костов 2000), Ж. Димеши (Gyimesi 2010), А. Ливингстон (Ливингстон 2004) и некоторые другие.

Обобщая весьма неоднородный исследовательский опыт, можно наметить следующие основные тенденции – касающиеся не только формальных признаков платоновского портрета, но и его интерпретаций: отсутствие подробных описаний внешности (что связывается, в основном, с отказом автора от изображения “внешней” стороны жизни, особым вниманием к “внутреннему”); акцент на физиологии, уродствах, физической истощенности, “ущербности” персонажей; “стертость” индивидуальных черт внешности у героев Платонова. Более детально эта картина выглядит следующим образом.

1. *В изображении людей писатель пренебрегает “внешним”, акцентируя внимание на “внутреннем”*

Отсутствие развернутых, подробных описаний внешности в прозе Платонова часто объясняют его повышенным вниманием к внутреннему миру человека, к “сокровенному”, стремлением описывать глубинные свойства мира, “общие внутренние связи и отношения, а не внешнюю оболочку явления” (Свительский 1970: 14).

С. Бочаров указывает на “коренное” отличие стиля Платонова от И. Бабеля, Вс. Иванова, Ю. Олеши “с их установкой на зрелищное изображение” (1991: 468). Платонов, как пишет исследователь, “художник слабой жизни с невидным, рассеянным светом, доступным только духовному взору” (там же). По наблюдениям А. Ливингстон, “Платонов не описывает того, что воспринимается зрением, он редко упоминает о цвете и не представляет предметы – в отличие от сил, действующих в них, – *видимыми*. Его прежде всего интересуют силы, истоки силы и движения [выделено автором – М. Б.]” (2004: 234). Платонов, как отмечает исследовательница, “повествует как бы изнутри, а не со стороны; для него характерен предлог ‘среди’ [...] он чаще заставляет заметить внутренние силы предметов, а не их наружность” (237). Х. Костов пишет, что Платонов стремится описывать “внутреннего”, “сокровенного” человека, расценивая внешнюю сторону явлений как “ложную и обманчивую” (2001: 103).

М. Михеев связывает стремление писателя к изображению “внутренней” стороны жизни с отказом от шаблонности: “внешний облик ему не важен именно потому, что слишком беден для передачи внутренних отличий [...] описание чего-то типичного для литературы, к примеру, красоты чьих-то женских глаз или ножек является слишком ‘дешевым’ для Платонова приемом, он сознательно не хочет вписываться с

его помощью в контекст, не хочет себе позволить чужими инструментами играть на переживаниях читателя. [...] По Платонову, достойно писательского ремесла описывать лишь внутреннюю суть явления – ту предельную [...] реальность, которую нельзя увидеть обычным зрением” (2003: 93).

Особенности внутреннего, “духовного” взора писателя нередко ассоциируются с трагическим мироощущением, отразившимся во многих работах постреволюционного периода: “Трагическим мифом отмечена и эпоха конца 1920-х-начала 1930-х годов, времени создания основных произведений зрелого Платонова. В это время нарастает предчувствие катастрофы, буйство авангардного дионисийства сменяется аполлинической созерцательностью и тревожным предчувствием. Мотив катастрофы – основа созерцательности Платонова, на которой во многом зиждутся и особенности его визуализации” (Злыднева 2009: 359).

## 2. *Платонов лишает своих героев индивидуальных черт внешности*

Слабую “визуализированность” персонажей Платонова исследователи часто связывают с “нехарактерностью” внешности: “даже у главных платоновских героев нет индивидуализированных внешних черт. Такие черты не просто не упоминаются – об их отсутствии часто открыто говорится: мы помним ‘международное лицо’ Копенкина, у которого ‘черты [...] личности уже стерлись о революцию’, и то, как одна черта лица Чепурного – он человек ‘со слабым носом на лице’ – обращает внимание на отсутствие каких-либо других черт на нем” (Ливингстон 2004: 234); “Персонажи минимально индивидуализированы [...] внешность персонажей едва намечается, они настолько похожи друг на друга, что именно сходство, а не дифференциация характеризует их внешность” (Rister 1988: 135); “На лицах всех без исключения платоновских героев проступает прототипическое сходство, некий человек вообще, средний, массовый, приблизительный [...] Портреты платоновских героев как бы должны быть именно такими – внешне незапоминающимися. Сам автор намеренно устраивает так, чтобы мы не могли отличить их друг от друга. Все они как бы смазаны, на одно лицо” (Михеев 2003: 89) и т. д.

Интерпретируя “деиндивидуализированные” портреты персонажей Платонова, исследователи обнаруживают следующие тенденции.

Обезличенность платоновских героев обусловлена стремлением писателя создавать обобщенные образы – “характеры-обобщения”, “характеры-концепции” (Н. Корниенко), “a series of typified existential postures” (Т. Сейфрид); Платонов “тяготеет [...] к философско-поэтическому синтезу жизни с повышенной обобщенностью образа, с преобладанием общей мысли над конкретным наблюдением и крупного мас-

штаба над показом частного” (Свительский 1970: 8). Подобные суждения, акцентирующие отказ писателя от разработки психологически достоверных характеров, были высказаны еще в 1937 г. критиком А. Гурвичем – ср. следующее его наблюдение: “Душевный мир матери, материнство не описываются Платоновым. В его произведениях мать, как личность, имеющая свой путь, свои потребности, не фигурирует. Герои Платонова не знают матери, не имеют ее, они сохранили ее в своей памяти лишь как мечту. Поэтому и образ ее возникает у Платонова как мечта, а не как конкретная живая личность. Мать дана с точки зрения тех, кто ее не знает, не видит, кто ее ищет, с точки зрения сирот” (1994: 358).

Вместе с тем причины отсутствия индивидуальных черт внешности у платоновских персонажей исследователи часто усматривают в стремлении писателя изобразить особый, исторически обусловленный тип личности. Приводя в пример упомянутые слова о “международном лице” Копенкина, авторы платоноведческих работ связывают “стертость” внешности со “стертостью” личности, утратой индивидуальности.

Так, А. Вахтель, сопоставляя платоновских героев с “безликими фигурами” К. Малевича, видит истоки этого явления в исторических, политических процессах, повлиявших на творчество обоих художников: “Their non-psychological human portraits are the most effective description I know of a populace that had, after years of war and ideological struggle, been deprived of individuality. These are, in the deepest sense, realist works, insofar as they reflect a world in which individual psychology had lost its place. Because they depict a time in which many people were willing to abandon the individual as a step towards the creation of a utopia, we now recognise these works as tragic, both in their subject-matter and in their revelation of their creator’s psychology” (Wachtel 2000: 272). Подобные мысли встречаются и в рассуждениях И. Спиридоновой: “гротескное описание степного большевика” Копенкина из *Чевенгура* символизирует “общую драму утраты личностного начала в революции, когда человек остается без лица и сердца, сгорающих в пламени революционной ненависти” (1997: 181).

А. Ливингстон обращает внимание на различные факторы безликости в прозе писателя (в частности, в романе *Чевенгур*): главный герой Александр Дванов – “проектируемый невидимый субъект” книги, он не может смотреть на самого себя “завершающим” взглядом, поэтому не может быть увиден;<sup>3</sup> другие персонажи – Копенкин и Чепурный – “люди-объекты, лишённые характерных черт великой силой революции, историей, временем” (2004: 235).

В целом концепция “обезличенности” персонажей представлена в платоноведении достаточно широким спектром интерпретаций; помимо исторического, философского, психологического аспектов, говорится,

например, о влиянии мифологических традиций,<sup>4</sup> а также плакатной, религиозной эстетики.<sup>5</sup>

### 3. *Портрет в прозе А. Платонова реализует “эстетику некрасивого”*

Эта линия наблюдений над платоновским портретом указывает на особое внимание писателя к физической истощенности, бедности, старости, аскетичности, а также к физиологии, уродствам. Данную особенность ставили Платонову в вину современные ему критики. М. Майзель в статье ‘Ошибки мастера’ (1930) замечает: “Платонов мастерски изображает фигуры людей с искаженными чертами лица, но оказывается слабее в обрисовке ‘рядовой’ личности” (цит. по: Антонова 2006: 538). Очень подробно говорит о “мрачной эстетике” писателя и А. Гурвич (статья ‘Андрей Платонов’, 1937), постулируя в качестве основных тем писателя смерть, нищету, обездоленность, беспомощность и т. п. (1994: 358-413).

Современные исследователи часто обращаются к этой стороне платоновского творчества, в том числе говоря о портретах персонажей. Как пишет, например, И. Спиридонова, “убогость”, “корявость”, “сирость”, “скудость”, “бедность” – “едва ли не самые устойчивые спутники-характеристики самых разных героев писателя” (1997: 182). По мнению М. Михеева, “настоящие портретные черты в описании героев Платонова появляются, как правило, именно тогда, когда описываются деформации и уродства, когда внутренняя ущербность в человеке высвечивает наружу” (2003: 95). Х. Костов, анализируя, в числе прочего, образы мужских персонажей в романе *Счастливая Москва*, заключает, что “их портреты сливаются в один общий портрет внешне невзрачного мужчины с явным акцентированием черт незначительности, непривлекательности, физической истощенности” (2000: 103).

Выявляя семантику подобных портретов, исследователи раскрывают разные аспекты произведений Платонова (социально-исторические, философские, мифологические и др.). Чаще всего описания покалеченных, болезненных, худых, истощенных тел поддерживают рассуждения платоноведов об образе “ветхого”, “еле живого”, “деградирующего”, онтологически “усталого”, разобщенного мира (С. Бочаров, Е. Толстая, С. Семенова, Е. Яблоков, Н. Злыднева, А. Кретинин и др.). Однако такие портреты могут интерпретироваться различным образом, подчас диаметрально противоположно. Например, в одних работах образы калек, потеря телесной целостности связываются с идеей преодоления/освобождения человека от собственного тела, которое препятствует его слиянности с миром, с другими людьми (М. Дмитриевская, Х. Гюнтер и др.);<sup>6</sup> в других исследованиях образ калек раскрывается в контексте мифологических представлений об утрате первичной целост-

ности, слиянности человека и мира и переходе к нецелостному, разьединенному существованию (Е. Яблоков, А. Кретинин и др.).

#### 4. *Портрет в прозе Платонова обретает символический смысл*

По словам А. Харитонов, “место традиционного портрета в структуре персонажа занимает превращенная в символ портретная деталь” (1995: 152) – в результате портрет, согласно мнению исследователя, не участвует в характеристике персонажа.

Сходна точка зрения И. Спиридоновой: портрет у Платонова дает представление и о внешности, и о внутреннем состоянии героев, но при этом “вырастает в символ”, воплощает идею образа. И. Спиридонова в этой связи говорит об особых приемах Платонова – “технике смыслового портрета”, построенного на одной-двух деталях, но обладающего “мощной образной энергией”; в таком портрете происходит смещение акцента с изобразительного ряда на “смысловой” (1997: 179-181). Особенности “смыслового” портрета раскрываются, в частности, на таких примерах: в ‘Котловане’ “‘желтые глаза’ крестьянина, затравленного ‘генеральной линией’, вырастают в символ народного горя и безумия ‘Котлованной жизни’” (179); в повести ‘Джан’ разноцветье глаз Ксении – “символический знак беспомощной открытости ребенка жизни, и добру, и злу в ней” (там же) и т. п.

#### 5. *В портретах персонажей Платонова отражены различные мифопоэтические представления*

Описания внешности персонажей зачастую включаются в наблюдения платоноведов над мифологической структурой произведений писателя. Среди наиболее устойчивых мифологем, отразившихся в портрете, выделяются следующие:

- изоморфность тела человека, жилища, города и других пространственных объектов, для которых ключевое значение приобретает семантика границы (в частности, кожа, одежда) (Н. Кожевникова, М. Дмитровская, Н. Злыднева и др.);

- структурирование мира относительно “верха” и “низа” (в портрете – особенности жестов, структурирование тела человека “по вертикали”) (Л. Карасев, М. Родкевич, Ю. Пастушенко и др.);

- уподобление человека растениям, животным, птицам (Е. Толстая, Н. Малыгина, Е. Яблоков и др.);

- происхождение человека из почвы (Е. Яблоков, М. Дмитровская, Ю. Пастушенко и др.);

- изоморфность глаз человека и света (луча), образ глаз как “ворот” между мирами (Е. Толстая, Н. Злыднева, Б. Доог и др.).

6. *Портрет реализует идею физического “тождества” человека и природы*

В исследованиях ряда платоноведов описания внешности персонажей упоминаются в контексте идеи физического “родства” человека и природы; эти связи выявляются через анализ образной, мотивной структуры платоновской прозы, в частности при наблюдении над “вегетоморфными”, “зооморфными” мотивами в изображении внешности персонажей.<sup>7</sup>

7. *Различные детали портрета героев А. Платонова соответствуют определенным типам героев*

Это мнение в целом довольно распространено, однако, как показывают наблюдения, выделить устойчивые основания для построения типологии платоновских персонажей на основе внешних признаков довольно затруднительно.

Существует мнение, что портреты у Платонова дифференцируются по “родовым” признакам. Так, по словам И. Спиридоновой, писатель выявляет “общие, типологические, родовые начала в человеке [...] у него есть портрет детства и старости, мужчины и женщины [...] И хотя всякий раз в портретное описание вносится что-то новое, а что-то отбрасывается или уточняется, остов образной характеристики (своеобразное лекало типа) сохраняется без существенных изменений на протяжении значительного отрезка творчества, пока не произойдет смены героя” (1997: 176). Это наблюдение стоит дополнить. Портрет у Платонова позволяет разграничить “женское” и “мужское”, “юное” и “старое”, но одновременно проявляет тенденцию к нейтрализации этих оппозиций. Показательна, например, частотность употребления в романе *Чевенгур* возрастных признаков “старый” – “молодой”<sup>8</sup> (ср.: “старик” – 92, “мальчик” – 90, “старый” – 20, “молодой” – 28), которые при этом нивелируются: “они были похожи на девочек и на старушек – на матерей и на младших, невыкормленных сестер” (Ч, 481);<sup>9</sup> “около него сидел другой человек, которому можно дать от 20-ти до 60-ти лет, и распускал нитки на каких-то детских штанах, чтобы потом самому в них влезть” (Ч, 370); “Но у Захара Павловича уже не было такой самозарастающей силы жизни: он был стар, а этот возраст нежен и обнажен для гибели наравне с детством” (116); “Родившись он удивился, и так прожил до старости с голубыми глазами на моложавом лице” (Ч, 65); и т. д.

Г. Галасьева (а вслед за ней И. Спиридонова) выявляет связь между платоновскими портретами и особым типом героя – носителем идеи становления жизни, “рождения сознания”:<sup>10</sup> “во второй половине 1920-х гг. у Платонова появляется так называемый герой с ‘зародыше-



вым сознанием', герой, выходящий из 'энтропии' в сознательную полноценную жизнь [...] Рисуя такого героя, Платонов более изображает его внутренние изменения" (1987: 97).<sup>11</sup>

Х. Костов противопоставляет по внешним признакам Москву Честнову и ее "двойниковых сестер" – машинистку Лизу и Матрену Филипповну (роман *Счастливая Москва*). Портрету Москвы с ее "мифологической образностью", "аллегорическим воплощением утопической идеи" свойственны, как пишет Х. Костов, "размытость, аморфность и какая-то необычайность, нереалистичность" (вследствие использования Платоновым эпитетов "большая", "пустая", "прелестная", "теплая", "непонятная" и др.; 2000: 101). Лиза и Матрена Филипповна, олицетворяющие "лишенную утопической абстрактности и возвышенности ипостась" Москвы Честновой, наделены "обычными" портретами, лишены свойственной утопической Москве "надземности" и "исключительности". При этом уточняется, что во второй части романа, после аварии, "дискредитирующей Москву Честнову как утопический идеал", героиня сближается с этими женскими персонажами – "в ее портрете появляется больше конкретики и общности" (там же).

8. В портретах ряда героев обнаруживается близость к внешности самого Платонова: "в лице каждого платоновского персонажа проступает автопортретное сходство. [...] все, что говорится о внешности одного героя (например, о бывшем красноармейце Никите Фирсове в 'Реке Потудани') применимо практически к любому другому, и почти всегда это походит на самописание (всмотримся тут снова в платоновские фотографии): 'Это был человек лет двадцати пяти от роду, со скромным, как бы постоянно опечаленным лицом...'" (Михеев 2003: 90).

Е. Яблоков отмечает отдаленное "типологическое" сходство портрета Александра Дванова ("человек лет двадцати пяти, с запавшими, словно мертвыми глазами, похожими на усталых сторожей; остальное же лицо его, отвернувшись, уже нельзя было запомнить") с внешностью писателя (1991б: 638), производившего, в частности, следующее впечатление на окружающих: "Скромный молодой человек, очень бледный и чем-то в своем молодом облике напоминающий с юношеских лет любимого мной писателя Достоевского, хотя у пришедшего бледного молодого незнакомца бороды и в помине не было, как и усов" (Задонский 1975: 24). "Общей чертой, роднящей образы Дванова и Платонова, является прежде всего аскетизм облика" (Яблоков 1991б: 638).

Анализ работ, посвященных исследованию платоновского портрета, убеждает в том, что здесь можно говорить как об общих тенденциях, так и о существенной неоднородности, взаимной противоречивости точек зрения. Это касается и интерпретаций портретных описаний, и собственно функций портрета в произведениях писателя.

Думается, данная ситуация обусловлена не только и не столько недостаточной изученностью портрета у Платонова, сколько неприменимостью “хрестоматийных” теоретико-литературных представлений. На ряде конкретных примеров мы попытаемся показать причины этой “неадекватности”, для чего рассмотрим платоновский портрет в контексте существующих на сегодняшний день теоретических исследований о портрете в литературе, подходов к его анализу. Наиболее актуальными в этой связи являются, на наш взгляд, вопросы о “границе” портрета в художественном произведении, его функциях и типологии.<sup>12</sup>

### *“Граница” портрета в произведениях Платонова*

Исследование портрета (как и любого элемента художественного мира произведения) предполагает в первую очередь выделение некоей части текста, которая будет подвергнута анализу – как имманентному, так и контекстуальному (в контексте поэтики всего произведения, творчества автора, литературного процесса и т. д.).

Считается, что портрет представляет собой “благодатный материал для анализа, так как является таким фрагментом текста, который характеризуется синтаксической и лексической замкнутостью. На синтаксическом уровне портрет представляет собой особый тип речи – описание, для которого характерно преобладание частей речи с качественным и предметным значением, на лексико-тематическом уровне – группу ‘внешность человека’” (Сырица 2005: 322).

Применительно к прозе Платонова “обособление” портретной части текста оказывается довольно затруднительным – во многом в силу того, что предметом речи чаще становится событие изменения внешности (повествование): портретные детали даются как “попутные” характеристики, тесно включены в повествовательные фрагменты (см. далее о “динамических” портретах).

Главная же причина заключается в том, что в платоновской прозе (в силу особенностей словоупотребления) зачастую невозможно разграничить “внешнее” и “внутреннее”, разные сферы жизни (психологическую, социальную, ментальную, физическую и др.): “Сама личность спящего не имела особой красоты” (Ч, 267); “в минуты сознания Дванов лежал пустой и засохший” (Ч, 140); “Козлов и сам умел думать мысли, поэтому безмолвно отошел в высшую общепользную жизнь” (К, 552) и т. д.

В подобных способах изображения персонажей проявилась такая черта поэтики писателя, как взаимодействие конкретной и абстрактной сфер. Тело (части тела) человека у Платонова часто наделяются абстрактными, обобщенными признаками (“тщательные глаза”, “досадная рука”, “опасные ноги”, “обыкновенное горюющее лицо” и т. п.); а

внутренние качества, состояния, абстрактные понятия могут приобретать признаки конкретного, “овеществленного” объекта: “стонал от грустного, *почерневшего* чувства забвения” (Ч, 290); “поп сложил горечь себе в сердце и охотно ответил” (К, 595) и т. п.<sup>13</sup>

Вследствие неразграничения конкретного и абстрактного внешнее (визуально воспринимаемое) и внутреннее (недоступное взгляду) могут изображаться одновременно (через метафорическую или метонимическую связь): “глазами не живуч” (Ч, 80) (отсутствие живости, тусклость глаз – нежизнеспособность, неприспособленность к жизни); “наклонился на свои обездоленные руки” (Ч, 332) (пустые руки – обездоленность); “незамужняя девка чистоплотными руками варит” (Ч, 213) (чистые руки – чистоплотный человек, непорочная “девка”);<sup>14</sup> “прошелся убежденной походкой” (К, 555) (уверенная походка – внутренняя убежденность); “посмотрел на Сафронова своими уныло-предвисящими глазами” (К, 533) (унылый взгляд – предвидение, предчувствие); и пр. Следствием такого способа изображения становится художественный эффект нерасчлененного слияния внутренней и внешней жизни портретируемого персонажа, представленной сразу с двух точек зрения – внешней и внутренней.

Помимо этого во многих портретах у Платонова актуализируется пространственность тела (условная граница внешнего облика персонажа), зачастую возникает эффект “разрушения” “телесной оболочки”: “Из головы буржуя вышел тихий пар, а затем проступило наружу волос материнское сырое вещество” (Ч, 306); “От напряжения и худобы лица или от сеченых ран кожа на его скулях и близ ушей полопалась, оттуда выходила волнами кровь” (Ч, 500); “сквозь кожу обтягивались кривые острые кости голеней, как ножи с зубринами. Вощев почувствовал от тех беззащитных костей тоскливую нервность, ожидая, что кости прорвут непрочную кожу и выйдут наружу” (К, 529) и др. Сочетание признаков внешней и внутренней анатомии, “видимого” и “невидимого” нередко ассоциируется с образом всепроникающего зрения-света: “Солнце с индивидуальной внимательностью осветило худую спину японца, залезая во все потные щели и уцербы кожи, чтобы умертвить там своим жаром невидимых тварей” (Ч, 295); “женщины [...] гладили под одеждой морщины лишней кожи на изношенных костях” (Ч, 481); “Ситец рубах с точностью передавал медленную освежающую работу сердца – оно билось вблизи, во тьме опустошенного тела” (К, 518); и т. п.

Отмеченные приемы (неразграничение конкретного и абстрактного, внешнего и внутреннего, акцент на физиологии) приводят к отсутствию четких границ между внешним (доступным визуальному восприятию) и внутренним (скрытым от взгляда), включению в анализируемую часть текста множества “непортретных” элементов, что вынуждает исследователей анализировать, по сути, пограничные явления – эффекты,

возникающие “на стыке” описаний внешности персонажа и иных элементов текста.

В рамках проблемы “границ” портрета остро стоит вопрос и о специфике объектов портретирования в прозе Платонова.

Традиционный перечень элементов внешности (черты лица, фигура человека, одежда, прическа, украшения, мимика, пантомимика, манера поведения), приводимый в различных определениях портрета,<sup>15</sup> позволяет говорить об “антропоцентричности” портретных характеристик – при том, что персонаж в литературном произведении может обладать внешностью человека (если персонаж человек), но может принимать внешний облик любого другого объекта окружающей действительности – вспомним, например, антропоморфные черты (психологические, ментальные) Каштанки в одноименном чеховском рассказе, которая на уровне внешности сохраняет свои “первичные” признаки (ср.: “подняла вверх свою *лисью морду* и радостно завывала”; Чехов 1976: 447).

В прозе Платонова также распространены приемы антропоморфизации.<sup>16</sup> Они могут проявляться как в переносе внешних признаков человека на предметы, природу, животных (“Сломленный ногою Чепурного стебель *положил свою умирающую голову* на лиственное плечо живого соседа” [Ч, 323]; “Паровоз стоял великодушный, громадный, теплый, на гармонических перевалах *своего величественного высокого тела*”; “Утерев затем свое *утомленно-пролетарское лицо*, медведь *плюнул* в лапу” [К, 607] и т. п.); так и в форме передачи внутренних свойств, состояний (“въехав в чащу *сосредоточенных грустных* деревьев, путники слышали *скучающие голоса* кордонных собак” [Ч, 195]; “Колокол *мрачно пел* над большой слободой, ровно перемежая *дыхание с возгласом*” [Ч, 227]; “*угрюмые* лошади вошли на усадьбы” [К, 590] и т. д.).

Вместе с тем обращают на себя внимание такие явления, как геоморфизация, вегетоморфизация, зооморфизация, машиноморфизация и т. п. – перенос признаков неодушевленных предметов или животных на другие объекты художественного мира, в том числе на человека<sup>17</sup> – ср., например, “Человек сидел на просохшем бугорке и тщательно *выбирал* ногтями *грязь из расщелин тела*” (Ч, 266); “Скука утомления сушила его внутренности, *трение тела совершалось туже* – без влаги мысленной фантазии” (Ч, 155); “За ними отправился Чиклин, наблюдая спину Елисея, покрытую целой *почвой нечистот* и уже *обрастающую защитной шерстью*” (К, 570); “он ходил как *стержень* – один среди стоячих, – *четко работая* костями и туловищем” (К, 615).

Явления деантропоморфизации по отношению к изображению внешности человека, с одной стороны, и антропоморфизации – с другой, также актуализируют проблему “границ” портрета, указывают на его лексическую “открытость” (неограниченность лексико-тематической группы “внешность человека”), не позволяют на уровне портрета

установить четкую границу между человеком и не-человеком, персонажем и не-персонажем.

### *Типология портрета*

Одним из наиболее уязвимых мест в теории портрета является его типология. В различных научных, справочных, учебных источниках предлагаются разные критерии выделения характеристик портретов, констатируется факт отсутствия “единой основы для классификации портретных описаний” (*Портрет в художественной прозе* 1987: 3).

Наиболее распространенными при этом являются типологии, построенные на основе таких категорий поэтики, как композиция (рассредоточенный, “локальный”, экспозиционный портрет, портреты-детали и т. д.), точка зрения (портрет-восприятие, портрет-самовосприятие, портрет-воспоминание и т. д.), тропы (портреты-метафоры, портреты-сравнения, портреты-метонимии и т. д.).<sup>18</sup>

Для прозы Платонова характерно “смещение” разных типов портретов. В его произведениях невозможно выделить какой-либо доминирующий тип портретных описаний, наблюдается множество противоположных, амбивалентных явлений. Приведем несколько характерных примеров.

Так, широкое распространение в творчестве писателя получили эскизные, неразвернутые портретные описания со слабой степенью детализации: “Двое *маленьких детей* и *располневшая жена* спали мирно и безотчетно” (Ч, 196); “Перед ней стоял Саша, *обросший, грязный и печальный*” (Ч, 162); “Среди пустыря стоял *инженер – не старый, но седой* от счета природы человек” (К, 532); “*Председатель сельсовета, середняцкий старичок*, подошел было к активисту за каким-нибудь распоряжением” (К, 585) и т. д.

Одновременно используются и развернутые портретные описания. При этом в одних случаях при “фокусировке” на внешности не происходит ожидаемой детализации, конкретизации зрительного образа (изображение смещается в область экспликации внутренних состояний, переживаний, мыслей, впечатлений): “Раз Копенкин долго стоял перед портретом Люксембург в одном волостном ревкоме. Он *глядел* на волосы Розы и *воображал их таинственным садом*; затем *присмотрелся* к ее розовым щекам и *подумал о пламенной революционной крови, которая снизу подмывает эти щеки и все ее задумчивое, но рвущееся к будущему лицо*” (Ч, 206); “Вошев попробовал девочку за руку и *рассмотрел ее всю*, как в детстве он глядел на ангела на церковной стене; это слабое тело, *покинутое без родства среди людей, почувствует когда-нибудь согревающий поток смысла жизни, и ум ее увидит время, подобное первому исконному дню*” (К, 567) и т. п. В других случаях портреты со-

провожаются нарочитым акцентированием подробностей, укрупнением деталей внешности – ср.: “Мавра Фетисовна ничего не чуяла от слабости, ей было душно под разноцветным лоскутным одеялом – она обнажила *полную ногу в морщинах старости и материнского жира*; на ноге были видны *желтые пятна каких-то омертвевших страданий и синие толстые жилы с окоченевшей кровью, туго разросшиеся под кожей и готовые ее разорвать, чтобы выйти наружу*; по одной жиле, *похожей на дерево, можно чувствовать, как бьется где-то сердце, с усилием прогоняя кровь сквозь узкие обвалившиеся ущелья тела*” (Ч, 82); “Зубов у инвалида не было никаких, он их *сработал начисто* на пищу, зато наел *громадное лицо и тучный остаток туловища*; его *коричневые скупо открытые глаза* наблюдали посторонний для них мир с жадностью обездоленности, с тоской скопившейся страсти, а *во рту его терлись десны*, произнося неслышные мысли безногого” (К, 514). Примечательно, что обе противоположные тенденции (эскизность, отказ от изображения подробностей, деталей внешности – и гиперболизированность, акцентирование физиологии человека) не позволяют сформировать наглядное, целостное представление о внешности персонажей.

Другим примером может служить “столкновение” в прозе писателя динамических и эмблематических портретов.

Многие портреты платоновских героев представлены в виде “путных” описаний движений, жестов, сменяющих друг друга физических (антропологических) данных персонажа, проявляющихся внешне настроений, чувств, эмоций. В результате создается образ “текучей”, меняющейся, неуловимой внешности. Данный эффект усиливается ввиду высокой частотности динамических признаков, выраженных причастиями (“*высохший рот*”, “*опущенные глаза*”, “*засыхающие глаза*”, “*налившиеся влажной силой глаза*” и т. д.). Даже те элементы портрета, которые традиционно призваны создавать более-менее устойчивый зрительный образ, в произведениях Платонова также подвержены динамичным изменениям, несут семантику процессуальности: “старик, *начавший от безнадежности жизни уменьшаться в росте*” (Ч, 143); “Где-то в сыром воздухе ночи кашлял Копенкин, *стареющий человек*” (Ч, 471), “его *плоть истоцалась* в глинистой выемке, но он не тосковал от усталости, зная, что в ночном сне его *тело наполнится* вновь” (К, 529) и др.

Наряду с динамичностью портрета обращает на себя внимание повторяемость одних и тех же элементов внешности (при ограниченном, в целом небогатом словаре номинаций) – ср., например, перечень одежды героев *Чевенгура* – Копенкина: “шинель” – 5 употреблений, “шапка” – 5, “одежда” – 3, “обмундирование” – 1; Чепурного: “шинель” – 13; “шапка” – 4. Отметим, что подобные, акцентированные повторами элементы не конкретизируют объект изображения, в результате чего не происходит ошутимого накопления портретных деталей, “обогащения”

зрительного образа; как и в случае с динамическим портретом, очевидна ослабленность изобразительной функции портретных характеристик.

Наиболее проблематично выделить в произведениях Платонова типы портретов на основе точки зрения.

Как известно, одна из характерных особенностей повествовательной манеры писателя связана с неразграничением позиции повествователя и персонажей, с подвижной, “блуждающей” точкой зрения.<sup>19</sup> В портрете эта черта привела к неразграничению субъекта и объекта портретирования – например: “*Гопнеру Яков Титыч понравился: худой старый человек, на ушах кожа посинела от натяжения, то же самое, что у Гопнера*” (Ч, 421); “*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*” (Ч, 163); “*Вощев стоял с робостью перед глазами шестивия этих неизвестных ему, взволнованных детей*” (К, 515) и т. п. В данном случае нарушается такая функция портрета, как способность отражать особенности восприятия героев, формировать не только образ портретируемого персонажа, но и портретирующего.

Наблюдения в аспекте субъектно-объектных отношений также обнаруживают в портрете две противоположно направленные тенденции, указывают на “смешение” разных способов изображения персонажей. С одной стороны, в произведениях Платонова выражено стремление героев к слиянию с миром, уподоблению ему; в отношениях между людьми (между человеком и миром) акцент сделан не на результате визуального наблюдения, а на самом процессе переживания чужой жизни: “*он загляделся на Сашу с жадностью своей дружбы к нему*” (Ч, 406); “*Карчук тоскующе оглядел Сербинова. / – Может, завтра пойду, – сказал он, – я его пока не чувствую*” (Ч, 476); “*Сафронов, Вощев и все другие землекопы долго наблюдали сон этого малого существа*” (К, 567) и т. д. Вследствие такого способа общения объект становится частью субъекта переживания, наблюдение – средством освоения “чужого”, уподобления “другому”, уничтожения границы между “я” и “не-я”.<sup>20</sup> С другой стороны, в ряде описаний подчеркивается значимость субъекта восприятия, выражен признак узнавания (познания) самого себя в другом: “*Яков Титыч подошел к выбранной им женщине и потрогал ее за лицо, ему подумалось, что она похожа снаружи на него*” (Ч, 482); “*Дванов испытывал болезненное неудобство, когда не мог близко вообразить человека и хотя бы кратко пожить его жизнью. Он с беспокойством приставил взгляд к Гопнеру, пожилому и сухожильному человеку, почти целиком съеденному сорокалетней работой; его нос, скуля и ушные мочки так туго обтянулись кожей, что человека, смотревшего на Гопнера, забирал нервный зуд*” (Ч, 249); “*С особой трогательностью он относился к тем людям, которых ранее почти не любил, – теперь он чувствовал в*

них почти главную загадку *своей жизни и пристально вглядывался в чужие и знакомые, глупые лица, волнуясь и не понимая*” (К, 535) и др. В подобных примерах вглядывание в другого (вчувствование) воспринимается как автопортретирование, способ визуализации той части “я”, которая познается через объективацию. Весьма примечательную запись на эту тему находим в записных книжках Платонова (1931-1932 гг.): “*Очень важно!! / Все искусство заключено в том, чтобы выйти за пределы собственной головы, наполненной жалким, жидким, усталым веществом. Субъективная жизнь – в объекте, в другом человеке. В этом вся тайна*” (Платонов 2006: 101-102).

### *Функции портрета*

Портрет в литературном произведении может выполнять разные функции;<sup>21</sup> наиболее универсальными, устойчивыми являются следующие: визуализация (представление внешности персонажа), индивидуализация (выделение одного героя на фоне других), характеристика и оценка персонажа.

Выше были показаны основные причины ослабленности изобразительной функции портрета (визуализация) в прозе писателя (отсутствие границ между “внешним” и “внутренним”, эскизность, “расфокусированность”, “текучесть”, эмблематичность, гиперболизированность, натуралистичность портретных описаний). Платоновский портрет, скорее, препятствует формированию наглядных зрительных обликов персонажей; наибольшие помехи при этом создает столкновение “разнонаправленных”, противоположных коннотаций – ср.: “лицо отца выражало *кроткую, но жадную жалость к половине света*” (Ч, 318); “от растраты сил чувствовали *свежесть своего устающего тела*” (Ч, 442), “чтобы жить впереди детей, быстрее их смуглых ног, наполненных *твердой нежностью*” (К, 515); “*сосредоточив вниз равнодушно-задумчивое лицо*” (К, 524).

Наряду с этим в портретных описаниях у Платонова сильно ослаблена функция индивидуализации, обнаруживается сложность различения героев по внешним признакам.

Исследователями творчества писателя неоднократно отмечалась такая черта его поэтики, как недифференцированность частного и общего, единичного и всеобщего.<sup>22</sup>

В описаниях персонажей эта особенность характерно проявилась в неразграничении типологических свойств героев и индивидуальных признаков: “Копенкин вспомнил хутор Пашинцева, *молчаливую босоту, ночевавшую в господском доме*” (Ч, 382); “он [Дванов] вспомнил в своем воображении деревни, которые проехал, *населенные грустным бледным народом*” (Ч, 226); “Чиклин глядел *вслед ушедшей босой кол-*



лективизации” (К, 588); “Колхоз шел вслед за ним и не переставая рыл землю” (К, 641) и т. п.

Неразделимость общего и частного хорошо заметна в портретах, построенных на основе лексики с обобщенной семантикой, с семантикой усредненности, со значением неопределенного признака: “явился обыкновенный товарищ Пашинцев – бурого цвета человек, лет тридцати семи” (Ч, 213); “По дороге до реки встретилось множество пробудившихся чевенгурцев – людей обычных, как и всюду, только бедных по виду и нездешних по лицу” (Ч, 294); “Активист сидел с тремя своими помощниками, похудевшими от непрерывного геройства и вполне бедными людьми” (К, 583); “пот слабости капал в глину с его мутного однообразного лица” (К, 424); “рыжеватый член коммуны с однообразным массовым лицом” (Ч, 204); “его международное лицо” (Ч, 165); “монголец на лицо” (Ч, 474) и т. д. В подобных описаниях конкретный персонаж, с одной стороны, лишается индивидуальной характеристики, а с другой – приобретает черты всеобщности. Данную особенность можно определить как кажущуюся индивидуальность; парадоксальность подобного способа портретирования в том, что портреты, которые должны служить средством различения, призваны выделить персонажа на фоне других героев, – в платоновской прозе, по сути, препятствуют этому, отождествляют единицу и множество.

Наибольшие сложности при анализе портретных описаний у Платонова связаны с функциями характеристики и оценки персонажа. Портрет в литературном произведении в первую очередь рассматривается как средство характеристики героя – ср.: “портрет в литературе [...] изображение наружности героя (черт лица, фигуры, позы, мимики, жеста, одежды) как одно из средств его характеристики” (*Литературный энциклопедический словарь* 1987: 289); “Портрет – одно из средств создания образа: изображение внешности героя литературного произведения как способ его характеристики” (Белокурова 2006: 127) и т. п.

Особенности реализации данной функции портрета в творчестве Платонова мы попытаемся показать на следующем примере.

В произведениях писателя важную портретную роль играют черные (темные) детали. В конкретном контекстном употреблении подобный цвет (колорит) может участвовать в раскрытии психологических свойств, состояний героя, указывать на его национальность, возраст, образ жизни и т. д. – то есть выполняет по отношению к персонажу характерологическую функцию. Например, с помощью темного цвета могут актуализироваться такие признаки, как таинственность, загадочность, задумчивость, озабоченность, скрытность, замкнутость, молодость, взросление, накопление жизненных сил и т. п.

На основе анализа контекстных употреблений черного (темного) цвета в платоновских произведениях<sup>23</sup> можно выделить общие семанти-

ческие признаки и сформировать наиболее устойчивые группы значений: это, во-первых, семантика границы, непроницаемости, неясности; во-вторых – обособленности, ограниченного, замкнутого пространства; в-третьих – плотности, наполненности, напряженности. Данные группы позволяют нам установить общее инвариантное значение черного (темного) цвета, восстановить его архаическую символику, связанную с женским, материнским, космическим началом (проявляющимся, в частности, как признак утробного состояния) и указать на разные ассоциативные связи – с идеей зачатия, роста, рождения, защищенности, пассивности, статичности, обездвиженности, оторванности от мира и т. д.

В результате используемый при изображении персонажей черный цвет участвует в их характеристике, но одновременно служит реализации общего символического значения – здесь черная (темная) деталь “теряет” свою характерологическую функцию, превращаясь в знак онтологических свойств человека и мира.

При этом значение черного цвета может меняться, актуализируя одновременно противоположные смыслы. Например, чем темнее деталь, тем сильнее выражена семантика чужеродности, враждебности, недоверчивости. Показательно, в частности, противопоставление в *Чевенгуре* образов “чужих” темных глаз и “своих”, “родственных”, светлых: “Молодого человека Копенкин сразу признал за хищника: *черные* непрозрачные глаза, на лице виден старый экономический ум, а среди лица имелся отверстый, осязающий и постыдный нос, – у честных коммунистов нос лаптем и глаза *от доверчивости серые и более родственные*” (Ч, 284); “*Свои* имели глаза *голубые*, а *чужие* – чаще всего *черные* и *карие*, офицерские и бандитские” (Ч, 176); “Дванов посмотрел на Копенкина *своими* глазами, *посветлевшими* от усталости и любопытства” (Ч, 497). Вместе с тем темный цвет способен актуализировать семантику силы, защищенности – от разрушения, смерти, энтропии, зла и т. д. (ср. в *Чевенгуре*: “ее маленькие *черные* глаза *выражали терпение мучительной жизни*, остальное же лицо было покрыто утомленной, жидкой кожей” [Ч, 440]; в повести ‘Джан’ показателен образ черных глаз Айдым, “хранящей в них сияющую силу своего детства”; в рассказе ‘Уля’ глаза главной героини темнеют и становятся “непроглядными”, когда девочка видит “зло”; и т. д.).

“Подвижность” семантики при непротивопоставленности по внешнему признаку не позволяет говорить о портрете у Платонова как об устойчивой системе оппозиций.

Функционирует такая знаковая система во многом за счет особого лексического строя: в качестве “опорных” номинаций (превращающихся в символические знаки) используются многозначные, амбивалентные языковые единицы, семантика которых может одновременно актуализироваться на разных уровнях.<sup>24</sup>

В результате портрет у Платонова лишь частично выполняет характерологическую функцию. Участвуя в структурировании различных характеров, создании разных образов персонажей, портретные детали могут одновременно реализовывать инвариантные символические значения, меняя при этом не только содержательные, но и оценочные коннотации. Портрет в произведениях Платонова, таким образом, не становится средством выражения определенной авторской оценки, зачастую вызывает эффект неоднозначного, амбивалентного отношения к персонажу.

В целом анализ способов изображения внешности персонажей в платоновской прозе позволяет сделать следующие выводы.

Своеобразие портрета у писателя обусловлено общими свойствами его поэтики. В их числе – неразграничение конкретного и абстрактного, частного и общего; нефиксированность точки зрения; наличие амбивалентных, двойственных, противоречивых явлений на разных уровнях текста; нивелирование авторской оценочной позиции, нейтрализация оппозиций, акцент на пограничных, переходных состояниях; использование многозначных, символических, амбивалентных языковых единиц, семантика которых может актуализироваться сразу на нескольких уровнях; “бедность и первичность словаря” (Е. Толстая); анимизм; и др.

Наиболее ярко проявилось в портрете соединение разнородных, противоположных тенденций, явлений (отказ от изображения подробностей – и акцентирование подробностей; тенденция к динамичности – и эмблематичность портрета; антропоморфизация – и деантропоморфизация; и др.). Такая особенность препятствует построению типологии портрета и выделению доминирующего портретного типа в произведениях Платонова.

Под влиянием используемых писателем средств и приемов портретирования происходит нарушение традиционно приписываемых портрету функций – индивидуализация, характеристика, оценка персонажа и – базовая функция – изобразительная.

Перечисленные особенности обуславливают не только неоднородность, противоречивость мнений относительно сущности портрета у Платонова, его интерпретаций, но и неоднозначность результатов сопоставительного анализа. Сложность портретных описаний позволяет соотносить их с различными художественными традициями (ср., например, портреты-детали в прозе А. Чехова, или динамические, лейтмотивные портреты у Л. Толстого), с разными эстетическими, мировоззренческими системами (например, отмеченная символика черного цвета сближает творчество писателя и с фольклорными мотивами, и с романтизмом, и с символизмом, и с явлениями авангардного искусства).

Решение этих проблем во многом лежит в области методологии. Как мы попытались показать, к платоновскому портрету не применимы “традиционные” методы анализа, разработанные преимущественно на основе классических образцов литературы XIX века. Причем портрет – это, по-видимому, лишь частный случай, а данный тезис справедлив и для других аспектов поэтики писателя.

Таким образом, подводя “промежуточные” итоги платоноведения, мы можем констатировать назревшую потребность в общефилологическом изучении платоновского творчества, привлечении к его исследованию всего комплекса филологических дисциплин, в первую очередь лингвистики и теории литературы.

---

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Подобные выводы высказывались исследователями творчества Платонова, анализируя систему образов персонажей (Яблоков 1993; Rister 1988: 135-136; и др.), сюжет (Залыгин 1971: 134; Костов 2000: 72-75; и др.), пространство (Дмитровская 1996; Замятин 1999; и др.), время (Яблоков 1991a: 6-7; Heller 1984: 358-360 и др.) и другие аспекты поэтики писателя.
- 2 Статья вошла в монографию М. Михеева (2003).
- 3 А. Ливингстон опирается на мысль М. Бахтина о неспособности каждого отдельного субъекта воспринимать себя самого “завершающим” взглядом (2004: 234-235).
- 4 Х. Костов проводит связь между невыделенностью платоновского человека из природы (реализованной, в числе прочего, в отсутствии индивидуальных черт внешности) и свойствами мифологического мышления (исследовательница опирается на работы Е. Мелетинского, А. Лосева, Т. Цивьян и др.; 2001: 57-58, 100).
- 5 Ср., например, суждение В. Лепехина, сопоставляющего описание “международного лица” Копенкина с иконописным изображением: “Перед читателем уже не столько живой человек, личность, сколько отвлеченный образ борца с гидрой контрреволюции, своеобразная ‘икона-плакат’, которую мы и называем антииконой” (Лепехин 2004: 77).
- 6 В данную интерпретацию включены не только философский, мифологический аспекты, но и социально-исторический: образ калеки как “нового человека”, коллективного героя сталинской эпохи, человека, “преодолевающего себя”; см.: Hoffmann (2009: 200); Hansen-Löve (2009: 187); и др.
- 7 См., например, Яблоков (2003); Баршт (2005); и др.

- 8 Эта оппозиция относится к образам персонажей-мужчин; женщины в романе представлены, в основном, “зрелым” состоянием (ср.: “женщина” – 175 употреблений, “мужчина” – 6).
- 9 Здесь и далее цитаты приводятся по изданию (Платонов 2002), с указанием в скобках названия произведения (Ч – *Чевенгур*, К – ‘Котлован’) и номера страницы; курсив в цитатах – наш.
- 10 Исследователи не раз усматривали в прозе Платонова стремление изобразить процесс формирования, “пробуждения” человеческого сознания, вернуться к “детскому”, первоначальному взгляду на мир. См. Бочаров (1991: 451-488); Карасев (1994: 114-115); и др.
- 11 См. также Спиридонова (1997: 182).
- 12 В исследовании мы опирались на различные работы, посвященные портрету в литературе, – научного, учебного, энциклопедического характера (Фарино 2004; Хализев 2002; Сырица 2007; *Портрет в художественной прозе* 1987; и многие другие).
- 13 См. подробнее Дооге (2007: 155-182); Радбиль (2006: 122-123, 177-191); и др.
- 14 В результате реализации внутренней формы в слове “чистоплотная” актуализируется значение “чистая плоть” – “незамужняя девка” / непорочная.
- 15 См., например, Хализев (2002: 218); Белокурова (2006: 127).
- 16 См., например, Толстая (2002: 233-235, 249-251); Радбиль (2006: 181-191).
- 17 Данная черта поэтики писателя также не раз отмечалась платоноведами – ср.: “Если поле, земля часто изображены антропоморфно – это ‘материнская земля’, то женщина-мать имеет природные (натуроморфные) характеристики – подобна ‘усохшей былинке’” (Спиридонова 2005: 105).
- 18 См., например, Сырица (2005: 324); *Краткая литературная энциклопедия* (1968: 894-895).
- 19 См. Толстая (2002: 286, 306-308); Ходел (2008: 52 и сл.); и др.
- 20 Эта идея получила широкое распространение (в разных вариациях) в текстах Платонова – ср.: “Дружество и есть коммунизм. Он есть как бы напряженное сочувствие между людьми” (‘Че-Че-О’; Платонов 1988: 100); “Есть моменты, когда человек с человеком сливаются в одно свои-ми сокровенными душами, и тогда бывает экстаз. Только через другую душу можно увидеть мир, а не через одну свою” (‘Невозможное’; Платонов 2004: 193); и др.
- 21 См., например, Фарино (2004: 169-170).
- 22 См. Свительский (1970); Левин (1998: 400-409); и др.
- 23 К анализу были привлечены – помимо *Чевенгура* и ‘Котлована’ – и другие произведения Платонова (*Счастливая Москва*, ‘Джан’, ‘Ювенильное море’, ряд рассказов).
- 24 Е. Толстая в этой связи говорит о центральных принципах поэтики Платонова на всех уровнях: “Это – мерцание многих смыслов, не отменяющих друг друга, ассоциация этих смыслов с противоречащими

---

понятиями, вплоть до ядерных семантических оппозиций, либо с целым 'веером значений'" (Толстая 2002: 261).

## ЛИТЕРАТУРА

- Антонова, Е.  
2006 'Книги Андрея Платонова в критике 1927-1930 гг.' "*Страна философов*" *Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 6. Москва, 527-546.
- Баршт, К. А.  
2005 *Поэтика прозы Андрея Платонова*. 2-е изд., дополн. Санкт-Петербург.
- Белокурова, С. П.  
2006 *Словарь литературоведческих терминов*. Санкт-Петербург.
- Бочаров, С. Г.  
1991 'Вещество существования'. А. П. Платонов, *Чевенгур*: [Роман]. Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. Москва, 451-488.
- Галасьева, Г. В.  
1987 'Портрет и мир природы в советской прозе 1920-х годов'. *Портрет в художественной прозе: Межвузовский сборник научных трудов*. Сыктывкар, 90-101.
- Гурвич, А.  
1994 'Андрей Платонов'. *Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии*. Сост., подготовка текстов и прим. Н. В. Корниенко, Е. Д. Шубиной. Москва, 358-413.
- Дмитровская, М. А.  
1996 'Локус "Чевенгура"'. *Художественное мышление в литературе XVIII-XX веков*. Калининград, 27-36.
- Дооге, Б.  
2007 *Творческое преобразование языка и авторская концептуализация мира у А. П. Платонова*: Диссертация д-ра филол. наук. Gent.
- Задонский, Н.  
1975 *Интересные собеседники: Любопытная старина*. Воронеж.
- Зальгин, С.  
1971 'Сказки реалиста и реализм сказочника'. *Вопросы литературы*, № 7, 120-142.
- Замятин, Д. Н.  
1999 'Империя пространства: Географические образы в романе А. Платонова "Чевенгур"'. *Вопросы философии*, № 10, 82-90.

- 
- Злыднева, Н.  
2009 'Изобразительный контекст прозы А. Платонова: дискурс 1920-х годов'. *Wiener Slawistischer Almanach*, 63, 357-369.
- Карасев, Л.  
1994 'Знаки "покинутого детства" (Анализ постоянного у А. Платонова)'. *Андрей Платонов: Мир творчества*. Москва, 105-121.  
2000 'Вверх и вниз (Достоевский и Платонов)'. "Страна философов" *Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Вып. 4. Москва, 168-185.
- Корниенко, Н. В.  
1985 'В мысли о России (К истокам философско-исторической концепции творчества Андрея Платонова)'. *Русская литература*, № 1, 110-125.
- Костов, Х.  
2000 *Мифопоэтика Андрея Платонова в романе "Счастливая Москва"*. Helsinki.
- Краткая литературная энциклопедия*  
1968 *Краткая литературная энциклопедия*. В 9 т. Т. 5. Москва.
- Левин, Ю. И.  
1998 'От синтаксиса к смыслу и далее ("Котлован" А. Платонова)'. Ю. И. Левин, *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. Москва, 392-419.
- Левахин, В.  
2004 'Икона в творчестве Платонова'. *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. Санкт-Петербург, 61-82.
- Ливингстон, А.  
2004 'Гамлет, Дванов, Живаго'. *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы*. Кн. 3. Санкт-Петербург, 227-241.
- Литературный энциклопедический словарь*  
1987 *Литературный энциклопедический словарь* (Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева). Москва.
- Малыгина, Н.  
2005 *Андрей Платонов: Поэтика "возвращения"*. Науч. изд. Москва.
- Меерсон, О.  
1997 "Свободная вещь". *Поэтика неостранения у Андрея Платонова*. Беркли.
- Михеев, М.  
2003 *В мир Платонова через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки*. Москва.
- Платонов, А. П.  
1988 *Повести и рассказы (1928-1934)*. Сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Чалмаева. Москва.  
2002 *Котлован: Романы, повести, рассказ*. Санкт-Петербург.  
2004 *Сочинения*. Т. 1. Кн. 1. Москва.

- 
- 2006 *Записные книжки. Материалы к биографии.* Публ. М. А. Платоновой. 2-е издание. Сост., подготовка текста, предисл. и прим. Н. В. Корниенко. Москва.
- Портрет в художественной прозе
- 1987 *Портрет в художественной прозе: Межвузовский сборник научных трудов.* Сыктывкар.
- Радбиль, Т. Б.
- 2006 *Языковые аномалии в художественном тексте:* Дисс. д-ра филол. наук. Москва.
- Свительский, В. А.
- 1970 'Конкретное и отвлеченное в мышлении А. Платонова-художника'. *Творчество А. Платонова.* Воронеж.
- Спиридонова, И.
- 1997 'Портрет в художественном мире Платонова'. *Русская литература.* Санкт-Петербург, № 1, 170-183.
- Спиридонова, И. А.
- 2005 "Внутри войны" (поэтика военных рассказов А. Платонова). Петрозаводск.
- Сырица, Г. С.
- 2005 *Филологический анализ художественного текста: Учебное пособие.* Москва.
- 2007 *Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского.* Москва.
- Толстая, Е.
- 2002 *Мирпослеконца: Работы о русской литературе XX века.* Москва.
- Фарино, Е.
- 2004 *Введение в литературоведение: Учебное пособие.* Санкт-Петербург.
- Фесенко, Э. Я.
- 2008 *Теория литературы: Учебное пособие для вузов.* Изд. 3-е, доп. и испр. Москва.
- Хализев, В. Е.
- 2002 *Теория литературы: Учебник.* Москва.
- Харитонов, А.
- 1995 'Система имен персонажей в поэтике повести "Котлован"'. "Страна философов" Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. Москва, 152-172.
- Ходел, Р.
- 2008 'Платонов – Кафка – Вальзер: Опыт подготовительного исследования'. *Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы.* Кн. 4. Санкт-Петербург, 48-61.
- Чандлер, Р.
- 2004 'Платонов в пространствах русской культуры'. *Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы.* Кн. 3. Санкт-Петербург, 170-185.



- 
- Чехов, А. П.  
 1976 *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. Т. 6. [Рассказы], 1887. Москва.*
- Яблоков, Е. А.  
 1991a 'Безвыходное небо'. А. П. Платонов, *Чевенгур*: [Роман]. Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. Москва, 5-22.  
 1991б 'Комментарии'. А. П. Платонов, *Чевенгур*: [Роман]. Сост., вступ. ст., коммент. Е. А. Яблокова. Москва, 518-650.  
 1993 'О типологии персонажей А. Платонова'. "*Страна философов*" *Андрея Платонова: Проблемы творчества*. Москва, 194-203.  
 2003 "'Безумный волк" Н. Заболоцкого и "волчьи" мотивы в литературе 1920-х годов". "*Странная поэзия и "странная" проза. Филологический сборник, посвященный 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого*. Москва, 275-288.
- Gyimesi, Z.  
 2010 *Andrej Platonov prózája és Pavel Filonov festészete. Tipológiai párhuzamok az 1910-20-as évek orosz-szovjet művészetében*. Budapest.
- Hansen-Löve, Aage A.  
 2009 "'Антисексус" Платонова и антигенеративная утопия'. *Wiener Slawistischer Almanach*, 63, 167-190.
- Hoffmann, E.  
 2009 'Мотив коллективного тела в романе "Счастливая Москва"'. *Wiener Slawistischer Almanach*, 63, 191-226.
- Rister, V.  
 1988 'Имя персонажа А. Платонова'. *Russian Literature*, Т. XXIII, № 2, 133-146.
- Wachtel, A.  
 2000 'Meaningful voids: facelessness in Platonov and Malevich'. *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*. Catriona Kelly, Stephen Lovell (Eds.). Cambridge, 250-277.