

М. Ю. МИХЕЕВ

## О ПОЭТИКЕ ПЛАТОНОВА И ПРЕДПОЧТЕНИИ МЕТОНИМИЙ МЕТАФОРАМ

1. В работе М. Л. Гаспарова об идиостиле Маяковского [Гаспаров 1995а; 1997] приводятся примеры оживления метафор и весьма характерных для Маяковского олицетворений. Отмечено [Гаспаров 1995а: 379], что вместо разговорного выражения *расходились нервы* в «Облаке в штанах» развернута метафора — *пляшущие нервы*, которая получена, мне кажется, еще и с использованием языкового фона — таких выражений, как *играть на нервах* и, быть может, *плясать под чью-то (чужую) дудку*<sup>1</sup>. Если привлечь более широкий контекст этого образа в поэме: *Слышу: / тихо, / как больной с кровати, // спрыгнул нерв <...> забегал <...> скачут бешеные, / и уже // у нервов подкашиваются ноги!* — следует принять во внимание, помимо выражения *расходились нервы* [Некрасова 1994: 18], также и *натягивать (нервы до предела)*, да и само слово *нервный* — как 'подверженный припадкам, способный доходить до исступления'.

М. Л. Гаспаров [1995а: 380] указывает, что метафора *крик торчком стоял из глотки* есть материализация стандартно-языкового выражения *застрыл в горле*. Кроме того, по-видимому, здесь же следует учитывать такие выражения, как 'пицца' *стоит (непрожеванным) комом в горле*<sup>2</sup>, 'заткнуть глотку'<sup>3</sup> и 'подавиться собственными словами'<sup>3</sup>. Сравним сходное выражение Маяковского (чуть более раннее, 1913 г.) *Людам страшно — у меня изо рта // шевелит ногами непрожеванный крик* [Некрасова 1994: 18]. Здесь при осмыслении, как мне представляется, следует принять во внимание уже следующий набор причудливых метафор и метонимий: *непрожеванный (крик)* — как 'невнятный, нечленораздельный', может быть, 'заглоченный еще и не родившись окончательно, непроговоренный' (от выражения *глотать слова*), будучи недоразвитым, «ублюдочным», или 'умерщвленный в зародыше'. Однако выразительная детализация олицетворения *шевелит ногами...* наводит на мысль, что автор — некий людоед-великан, который пожирает собственный крик, как Сатурн свое дитя; при этом 'олицетворенный крик размахивает ногами и брыкается, пытаясь освободиться'<sup>3</sup>.

Самый распространенный вид метафор Маяковского — олицетворение, с приписыванием неодушевленному объекту признаков одушевленного [Гаспаров 1995а: 380–382], причем, как правило, еще и с развернутыми упо-

доблениями, с одной стороны, «скрепляющими» деталями с антропоморфными признаками, но еще и, так сказать, с деталями «провисающими», которые приписывают субъекту свойства, не имеющие никакой опоры в реальном денотате [Некрасова 1994: 15, 17]. Нечто подобное мы можем видеть и у Платонова — с одной стороны, постоянно следуют друг за другом плеоназмы, а с другой, идет оживление стершихся метафор, их расподобление и распредемчивание, как бы создание заново, переосмысление всем известных фразеологизмов<sup>2</sup>.

Гаспаров описывает поэтические приемы Маяковского в их исторической динамике, показывая, в частности, что при переходе от «Облака в штанах» (1914) к поэме «Владимир Ильич Ленин» (1924) произошла «эволюция идиостиля Маяковского от сложности к простоте», сопровождающаяся убыванием количества метафор и нарастанием удельного веса метонимий. Вместо типичного для раннего творчества поэта нанизывания метафор, с соединением их в причудливые пары (*⟨...⟩ на ресницах морозных сосулек // слезы из глаз ⟨...⟩ водосточных труб*) или собирания метафор в еще более сложные комплексы (*⟨...⟩ небо опять иудит // пригоршню обрызганных предательством звезд*, то есть предает, как Иуда, за пригоршню звезд-монет, обрызганных кровью предательства), для позднего творчества поэта гораздо более характерен метонимический перенос [Гаспаров 1995а: 381–383]. Этот переход, по-моему, очень напоминает то, что происходит в целом с идиостилем Платонова.

Вот что говорит Гаспаров о различии между ранним и поздним Маяковским: «Может быть, можно сказать: это — та же разница между художественным миром субъективным, творимым, структурно организуемым по сквозному принципу внутреннего сходства (у раннего Маяковского), и художественным миром объективным, устоявшимся, с закрепившимися приметами внешней смежности (у позднего)» [Гаспаров 1995а: 383]. То есть зрелый Маяковский — по мере приближения к апогею социализма (1929) — становится как поэт все более упорядочен, предсказуем, более иллюстративен и прост. В поэме «Владимир Ильич Ленин» на первый план выступает разновидность метонимий типа «внутреннее — внешнее», когда вместо чего бы то ни было внутреннего нам представлено внешнее проявление, причем преимущественно в самом наглядном (лозунговом) варианте, а именно «предмет — признак»: например, когда передавая смысл пожелания, 'чтобы формальный культ не заслонил бы нам самого вождя своим внешним благообразием...', говорится следующее: *⟨...⟩ чтоб шествия/и мавзолей, // ⟨...⟩ не залили б/приторным елеем // ленинскую простоту*. Гаспаров подытоживает мысль так: «Называть сложный и отвлеченный предмет по конкретному

и наглядному признаку — в этом для Маяковского суть метонимии. Трудно отделаться от представления, что в этом сказывается опыт плакатной графики РОСТА, где и капитализм и пролетариат должны были изображаться зримыми и сразу узнаваемыми фигурами» [Гаспаров 1995а: 384]. Ср. также: «Синекдоха у Маяковского по функциям очень близка к метонимии. Синекдоха типа „род — вид“ (*распял себя на кресте* вместо „страдаю за всех“) трудно отличима от метонимии типа „абстрактное — конкретное“ (<...>)» [Гаспаров 1995а: 385].

Итак, в метонимии следует видеть едва ли не самую суть позднего Маяковского. Если оценивать такую динамику как «упрощение стиля», то альтернативное развитие можно обнаружить в стихах Марины Цветаевой. Эволюция поэтики Цветаевой была описана как противоположность эволюции идиостиля Маяковского в другой статье М. Л. Гаспарова, где констатируется, что у зрелой Цветаевой «стихотворение превращается в нанизывание ассоциаций по сходству, в бесконечный поиск выражения для невыразимого. Роман Якобсон писал, что метафора, ассоциация по сходству, является основой поэтического мышления, а метонимия, ассоциация по смежности, — основой прозаического мышления; стихи зрелой Цветаевой становятся как бы концентратом такого поэтического мышления: цепь метафор, цепь ассоциаций по сходству, и все» [Гаспаров 1995б: 311]. (Тогда, согласно логике Якобсона, поэтика позднего Маяковского и зрелого Платонова сдвигается в сторону «прозаизации».)

В переработанной версии статьи о Цветаевой Гаспаров называет и другого ее антипода, а именно Бориса Пастернака: «Поэзия Пастернака — ранняя, прославившая его, — это поэзия случайного, первого подвернувшегося слова; отсюда — тот стилистический хаос и то синтаксическое косноязычие, которые ошарашивали его первых читателей» [Гаспаров 2001: 148]<sup>3</sup>. По части «поэтики косноязычия», то есть «первого попавшегося слова», Пастернак с Платоновым, на мой взгляд, вполне сопоставимы. Интересно сопоставить приемы Маяковского и Платонова — как художников, откровенно и безоговорочно принимавших революцию, по крайней мере вначале, — проследив их динамику в целом. При одних и тех же, казалось бы, исходных («идеологических») посылах, то есть имея целью максимально упростить для нового, пролетарского читателя восприятие идей победившего в стране социализма, оба художника предпочли метафоре более простую метонимию — как менее «буржуазную» или же просто менее «эстетскую». И тем не менее метонимия Платонова в определенном смысле обратна метонимии у Маяковского, как я постараюсь показать ниже.

2. Маяковский использовал метонимию (и ее частный вид, синекдоху) вполне «дидактически»: вместо чего-то общего (или целого), умозритель-

но-понятийного, например, многозначного сложного образа, — давая читателю только самые характерные, общепонятные части предмета, конкретные его признаки. Если воспользоваться кинематографическим жаргоном, это поэтика «крупных планов». Платонов использует те же самые метонимию и синекдоху, но, так сказать, «обращенно», в обратном направлении, давая с их помощью вместо конкретных и ярких частей, воспринимаемых зрительно деталей, ярлыков описываемого явления, — в большинстве своем одни только обобщенные планы: не часть вместо целого, как у Маяковского, а целое вместо части (то, что Томас Сейфрид назвал «обратной метонимией» [Seifrid 1992: 163]). На место «кинематографической» картинки (более легко постижимой через яркую, осязаемую деталь) Платонов, как правило, подставляет нечто абстрактно-обобщенное, тяжеловесно-идеологическое (это можно рассматривать и как демагогический прием).

Вот простой пример метонимии: *Плакат с сентенцией о grippe // Чихал воспитанно в платок <...>*<sup>4</sup>. Если, как говорит Гаспаров по поводу выражения Маяковского *не прожить себя длинней*, в котором метафора с метонимией объединяются вместе, в нем «временное измерение подменяется пространственным» и мир Маяковского «предпочитает постигаться зрением, а не мыслью» [Гаспаров 1995а: 382]<sup>5</sup>, то у Платонова — видимый мир должен постигаться всякий раз как будто не через зрительные, а только через мысленные, какие-то «умопостигательные», абстрактные образы и схемы, метаморфозы и мифологемы, фантазмагории. (В этом трудно не видеть пародии на официально господствующее в стране идеологическое схематизаторство.) Наряду с пародийными приемами у Платонова следует отметить и постоянное вынесение проявлений эмоций, то есть внутренних состояний человека, — наружу, как бы «обобществление», опредмечивание и опошление их с помощью чего-то нарочито материального. То, что в целом нормально было бы описывать изнутри (так сказать, прятать в «темноте человека»), у Платонова намеренно выводится наружу, как бы выносится напоказ, нарочно обнажается. Может быть, следует соотносить это с чем-то вроде «скромного самоустранения» лирического героя у Пастернака, с метонимической заменой самого героя — «изображением действий, состояний, частей тела героя (синекдоха), окружающих его пространств» [Жолковский 1980: 207]<sup>6</sup>? Пастернак с Платоновым какое-то время были дружны. Представляется, однако, что различий между Платоновым и Пастернаком всё-таки больше, чем сходств.

Небезынтересно воспроизвести отзыв самого Платонова на стихи Пастернака, относящийся к их встрече во время войны, в кругу Василия Гроссмана, в Москве 1943 года, по записям Семена Липкина: «Вспоминается замечание Платонова по поводу одного места в поэме Пастернака „Высокая болезнь“. Пастернак пишет, что вокзал в годы военного коммунизма

...спорил дикой красотой  
С консерваторской пустотой  
Порой ремонтов и каникул.

Платонов говорил: „Писатель, заботясь о читателе, сравнивает неизвестное либо с малоизвестным, либо с известным. Пастернак поступает наоборот: вокзал, хорошо знакомый миллионам людей, уподобляется консерватории в пору каникул. А многие ли видели консерваторию в эту пору?»<sup>3</sup>

Я возразил: Пастернак смотрит на опустевшую консерваторию глазами человека, хорошо знакомого с консерваторским бытом. Платонов не принял моего возражения» [Липкин 1997: 523].

Но значимым для данного конкретного случая неприятия Платоновым поэтики Пастернака могла быть не только сама форма перенесения — представление о неизвестном через еще более неизвестное (Платонов сам, как увидим, исповедует такой прием!). Неприемлем — именно избранный образец для сравнения в метафоре. Кажется, именно консерватория с ее явными коннотациями «интеллигентского» быта была для Платонова чем-то запретным. Он предпочитает вместо любого из слов: *песня*, *марш*, *скрипка* — слово *музыка* («Котлован»), называя конкретное музыкальное произведение, инструмент или жанр их «общеродовым» понятием, и тем самым либо допускает категориальную ошибку, либо меняет регистр переходом к диалектной речи, где это слово в самом деле может значить и ‘конкретное музыкальное произведение’, и ‘оркестр музыкальных инструментов’, и ‘вид искусства’ — как бы в угоду неученому, запинаящемуся на каждом шагу в подборе слов при выражении своей мысли читателю. Обратим внимание, что музыкант в рассказе «Скрипка» (а также в начале 5-й главы «Счастливой Москвы») — именно уличный музыкант, причем играющий для самого себя (он не берет подаваемых ему денег: тут как бы двойное отрицание), а вовсе не артист из консерватории, образцовый представитель интеллигентского мира Пастернака.

3. Перед нами, однако, две на первый взгляд противоречащие друг другу тенденции в творчестве Платонова — с одной стороны, говорение казенным, выхолощенным и «официальным» языком вместо, казалось бы, своего собственного (с отказом от своего в пользу общего, так же как у Пастернака), а с другой стороны, постоянное избегание общеупотребительной манеры выражаться (говорить, как все) — в замысловатых конструкциях какого-то нелепого, натужно-недужного языка, при этом еще и чуть ли не «лезущего к вам в душу».

Здесь необходимо отступление на тему привычности/необычности сравнения в метафоре. В интересной, стимулирующей к размышлению, статье Э. Ортони [1990] сделана попытка развести по формальным критериям даже три, как полагает автор, различные сущности — сравнение, уподобление

и метафору. Ниже я не буду использовать этого противопоставления, считая эти тщательно разводимые различия скорее градуальными, нежели в самом деле принципиальными. Вот конкретный пример из указанной статьи: *Афишные тумбы похожи на бородавки* ( $a \cong b$ ) [Ортони 1990: 229–230]. Действительно, обратное сравнение, то есть сравнение уже бородавок — с афишными тумбами ( $b \cong a$ ), звучит гораздо менее удачно и менее понятно, то есть эти, казалось бы, обратимые сравнения на самом деле несимметричны, но это, по-моему, всё-таки не значит, что между метафорой, сравнением и уподоблением существует непроходимая граница. Высказывание ( $a \cong b$ ) становится понятно, когда мы ухватываем общий признак — а именно то, что бородавки (на теле) так же безобразны и так же мешают (нашей руке или нашему взгляду) *двигаться вперед* (гладить кожу или любоваться ее поверхностью: взгляд в них *утыкается*), как афишные тумбы на улице *мешают* нам идти по тротуару (как пешеходам, а не как олицетворению руки или взгляда), то есть *двигаться* своей дорогой, поскольку мы на них так же *натываемся*. В обратную сторону, вообще говоря, можно или вообще не понять, или понять высказывание *Бородавки похожи на афишные тумбы* ( $b \cong a$ ) каким-то иным способом, подогнав под аналогию какой-то другой признак, помимо уже названного: у афишной тумбы как у предиката более значимыми являются признаки 'обклеенность со всех сторон объявлениями', 'привлечение к себе внимания прохожих' и т. д. и т. п.<sup>7</sup>

4. В исследовании Н. А. Кожевниковой [2000] выделены два важных множества для описания поэтического языка Платонова<sup>8</sup>: с одной стороны, множество метафор и сравнений, собственно «денотатов», или же отправных точек метафоры (того, что сравнивается), а с другой, — множество образов сравнения, или «мишеней» метафоры (того, с чем сравнивается)<sup>9</sup>. Так, например, у Платонова от человека может происходить метафорический перенос → к *цветку* (или же от пешехода → к *садовому дереву*), чувства человека → (всё равно что) *озеро* (*озеро чувств*), одинокая трава → это *странник* (а куст растения перекаати-поле → это всё равно что *бродяга*); старые подсолнухи стоят и качают головами → точно *засохшие деревья*; молодой камыш, который шевелится у подножия старых растений → будто *дети во сне*; трещины в полях во время засухи → словно *провалы меж ребер худого скелета* (у земли в образном мире Платонова есть такие части, как *туловище, тело*, но также и: *живот, ноги, глаза*); заботы бездельного человека увеличиваются, разрастаются → точно *сорная трава на бросовой непаханой почве*; машина работает → будто *сердце* (то есть ровно, безотказно, но и — постоянно совершая душевное усилие, стараясь принести личную, вполне ощутимую адресату пользу<sup>3</sup>); квартира человека может быть для него → *полосой отчуждения*<sup>10</sup>; Россия → словно *корабль*,

исчезающий в дали света; корень чинары, уходящий вглубь почвы → точно хищная рука; лицо человека → как сельская местность; редкие черные стебли травы → как сироты, обступившие спящего; народ → как чистое поле (или даже → порожнее плодородное место); цветы на траве → будто печальные предсмертные глаза детей (они знают как будто заранее, что их порвут потные бабы); Бертран Перри ведет свою работу (по рытью каналов в петровской Руси) → как корабль — осторожно, здравомысленно и скоро, избегая теоретических мелей и перекатов в своих планшетах (но в том же абзаце данная метафора получает все же такое, звучащее контрастно к первоначальной метафоре завершение → малоизвестный язык, странный народ и сердечное отчаяние низложили Перри в трюм одиночества. (Практически все перечисленные примеры метафорических сравнений Платонова взяты из указанной работы Н. А. Кожевниковой.)

У Платонова с человеком могут сравниваться солнце, тучи, река, пространство, предметы и машины, сделанные руками человека [Кожевникова 2000: 375]<sup>11</sup>. Ср. приводимые в работе А. Н. Баранова [2008] примеры, в которых олицетворению подвергаются (а) шляпа, другие неживые предметы, в частности, (б) мебель, а также явления природы; например, (в) рассвет, пробирающийся по тучам на небе, уподоблен меняющим цвет отблескам на отвисшем животе толстого человека, а душа и человеческие внутренности, именно «кишки, кровеносные сосуды, нервные окончания» — (г) тоскливым, тесным ущельям. Последняя метафора, кстати сказать, повторяется в различных текстах Платонова — такие случаи следовало бы выделить особо, чтобы подробно описать как основания его поэтики в целом.

(а) «На каменной плите лежала шляпа музыканта, прожившая все долгие невзгоды на его голове — и некогда она покрывала шевелюру молодости, а теперь с о б и р а л а д е н ь г и для пропитания старости, для поддержания слабого сознания в ветхой голой голове» (ветхая голова, кстати, — это, очевидно, еще и метонимическое переосмысление шляпы).

(б) «(...) все предметы, з н а в ш и е его, з а п л а к а л и по нем, и сон его воспоминаний исчез».

(в) «Сарториус подошел к окну; за ним был виден зимний дымный город; очередной рассвет п р о б и р а л с я по о б в и с ш е м у ж и в о т у р а в н о д у ш н о й т у ч и , из которой нельзя ждать ни ветра, ни грозы».

(г) «Но где тот шлюз в темноте, в тесных у щ е л ь я х ч е л о в е к а , который скупо и верно держит последний заряд жизни?»

А вот уже полноправный образ (я понимаю образ как дальнейшее развитие метафоры, поддержка ее другой метафорой, сравнением, с их взаимным «зацеплением»), что тоже вполне типично для Платонова: голова человека представлена как некий замкнутый круг (порочный круг, из которого нет выхода), а сердце как силки, удерживающие пойманное животное (чувства):

(д) «⟨...⟩ здесь человек никак не мог вырваться из обычного — из круглого шара своей головы, где катались его мысли по давно проложенным путям, из сумки сердца, где старые чувства бились как пойманные, не впуская ничего нового, не теряя привычного ⟨...⟩»<sup>12</sup>.

Итак, имело бы смысл, на мой взгляд, подробно описать оба множества, установив, какие именно из способов переноса являются специфическими для данного автора. Множество «денотатов» в такой «теоретико-множественной» картине метафоры обозначит нам отправную точку, так сказать, сюжетику данного автора, а множество образов сравнения — его типовые способы переноса, как бы область его постоянного творческого внимания. Замечу, что некоторые из приведенных в работах Кожевниковой и Баранова примеров оживления Платоновым стершихся языковых метафор походят скорее на метонимии или случаи игры слов. К примеру, *Земля спала обнаженной и мучительной, как мать, с которой сползло одеяло* (из «Чевенгура»), где, по-видимому, имеется в виду, что «земля была до боли обнажена, так что мучительно даже смотреть на нее»<sup>3</sup> — это языковая, достаточно стершаяся метафора *земля-мать*, которая присутствует как бы только на заднем плане, без обращения к ней как опоре, она обыгрывается скорее каламбурно, а на первый план выходит метонимия-переосмысление «обнажения» этой самой земли<sup>13</sup>.

Еще один пример. Герой рассказа «Ямская слобода» спрашивает у стариков: *где пупок на земном животе?* Выражение *пуп земли*, будучи узнано читателем, заставляет нас, пожалуй, только улыбнуться этому, вроде бы, неказистому способу остранения. В целом платоновский рассказчик и его герои как будто отказываются воспринимать устойчивые языковые сочетания, принятые обороты речи, каждый раз порождая их смысл как бы заново.

Важно, мне кажется, заметить, что почти все или, по крайней мере, весьма существенная часть платоновских метафор, которую можно было бы таким образом собрать (сегодня это насущная задача: хорошо было бы действительно установить их полный список), оказываются в то же время еще и загадками, находясь на грани метонимии и каламбура. (Сам переход я намеренно попробовал выстроить для наглядности постепенно, расположив собранные исследователями примеры по возрастанию их странности.) Вот еще характерный пример из того же списка. В «Сокровенном человеке» Пухов с большим воодушевлением в течение двух дней пишет письмо, хоть ему и не терпится поскорее отправить послание своему другу, матросу Шарикову, и неожиданно наталкивается на равнодушные почтового чиновника:

«Целую ночь он отдыхал от творчества, а утром пошел на почту сдавать письмо.  
— Брось в ящик! — сказал ему чиновник. — У тебя простое письмо! (На что Пухов с возмущением возражает:)



— Из ящиков писем не вынимают, я никогда не видел!»

Но затем, всего через страницу, уже самого Пухова автор сравнивает с тем самым почтовым чиновником — по признаку уже его равнодушного отношения к живой природе, в отличие от трогательно любимой им же техники:

«Виды природы Пухова не удивили: каждый год случается одно и то же, а чувство уже деревенеет от усталой старости и не видит остроты разнообразия. Как почтовый чиновник, он не принимал от природы писем в личные руки, а складывал их в темный ящик обросшего забвением сердца, который редко отворают. А раньше вся природа была для него срочным известием».

Здесь платоновская перифраза и игра со смыслом 'не принимать писем в свои руки, лично в руки', очевидно, отпochковалась от того же, описанного ранее в рассказе упрощающего взгляда на мир почтового чиновника. Сложный образ-загадка *темный ящик обросшего забвением сердца* несет в себе метонимическое напоминание одновременно и об 'очерствевшем сердце человека', и о самом простом 'почтовом ящике'<sup>14</sup>.

Приемы Платонова отличаются своей странностью от тех, что обычно рассматриваются в научной литературе, — например, от пушкинских генитивных метафор и олицетворений (таких, как *змия воспоминаний*, которая терзает угрызениями совесть), от блоковских (*синий плен очей*: лирический герой пленен чьими-то очами), волошинских (*темные вериги расставания*: страдания, вызванные расставанием, уподоблены веригам, которые тайно носит на себе герой) или ахматовских (*пустых небес прозрачное стекло* — наиболее простая для понимания метафора, в которой безоблачное небо представлено в виде прозрачного стекла)<sup>15</sup>. Платонов же чаще использует не метафорическое, а метонимическое «зацепление» смыслов.

Вот пример типичного для него словоупотребления (самое начало рассказа «Река Потудань»): «Трава опять отросла по набитым грунтом дорогам гражданской войны, потому что война прекратилась». Здесь употреблен довольно странный для такого объекта, как *трава*, глагол *отрастать*, применимый скорее к волосам, а не к траве. Читатель должен догадываться или домысливать: очевидно, что эта трава, на самом деле, — как волосы 'на теле земли, залечивающей свои раны после войны'. Здесь столь же типичное для Платонова сдваивание, чрезмерное, избыточное насыщение единого синтаксического оборота смыслами различных конструкций: *грунтовые дороги + набить* (или *проторить, утрамбовать*) *дорогу* + (идти, двигаться) *дорогами (гражданской) войны*. В целом это контаминация, можно было бы рассматривать примеры подобного рода как аналоуфы, силлепсы (или силлэписы), зевгмы, солецизмы, амфиболии и т. п.

В ранее труднодоступной диссертации [Tsvetkov 1983]<sup>16</sup> автор, на мой взгляд, удачно сводит практически все нарушения платоновского языка к одному единственному приему, называя его *подстановкой*. Это, другими словами, расширение сочетаемости, употребление слова за пределами его стандартной сочетаемости в языке, когда можно подобрать лексику, семантически родственную данной и обладающую данным типом сочетаемости. Этот центральный для Платонова прием, не им первым изобретенный, А. П. Цветков иллюстрирует примерами из сочинений предшественников: из повестей Гоголя (1), «Устных рассказов» И. Ф. Горбунова (2), «Бесов» Достоевского (3), «Левши» Лескова (4), а также произведений Н. Заболоцкого, обэриутов и Зощенко (цитаты из последних я для краткости опускаю):

(1) (...) *пустятся загадывать загадки или просто нести болтовню* (вместо «нести чепуху, околесицу или заниматься болтовней»); (...) *носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами* (вместо «имела на носу бородавки + носила капот»). Цветков называет этот частный прием «ложный список», иначе его можно назвать некорректным сочинительным сокращением; ср.: (...) *увещевал по зубам* одного *глупого мужика* (юмористический эффект возникает из-за совмещения выражений «увещевал + ударил, или съездил по зубам»);

(2) *Степану Архипычу самое низменное* (вместо «мое неизменное почтение + низкий, нижайший поклон + «низменные побуждения»); *они с Васькой благоприятели* были («приятели + «благожелатели»<sup>2</sup> + «благоприятный»<sup>3</sup> + благо были в дружбе»);

(3) *впоследствии, кроме гражданской скорби, он стал впадать и в шампанское* (вместо «впадать в запой, попивать»); *разумеется, Степан Трофимович в грязь себя ударить не мог* («уронить себя + ударить в грязь лицом»); *уехав для любознательности в Италию* («для каких-то нужд + из любознательности») <sup>17</sup>.

(4) *на них внимательного призерья не обращал* («не обращал внимания, обходился вниманием»); *чтобы никто один другому не смел позу рожки показывать* («никто никому + друг другу + строить рожи + вставать в позу»); *сам себе один остался сиротой на сей земной планете* («остался один на всей земле + планета Земля + сам по себе»); *Маркел внезапно скончался скоропостижно смертью* (вместо «скоропостижной + «так же быстро, как об этом написано»<sup>3</sup>: ошибка, напоминающая о речевом автоматизме); *самые междуособные разговоры* (вместо «интимные»: подстановка из «междуособные войны + разговоры между собой») и т. д. [Tsvetkov 1983: 133–153].

В диссертации бельгийского исследователя Бена Дооге [Dhooge 2007: 611] поставлена амбициозная задача — «составление синопсиса идиостиля ⟨Платонова⟩ на основе существующих исследований». На мой взгляд, такая постановка вопроса требовала бы исчерпывающего описания всех трудных случаев в текстах писателя, то есть отступлений от общеупотребительного языка, создающих трудности как для перевода, так и просто для понимания. Для этого необходимо создание базы данных по всему корпусу текстов писателя. Следующему за Беном Дооге исследователю так или иначе придется решать задачу: где, в каких случаях нарушения языка носят «фоновый» характер, то есть не выполняют никакого специального, оправ-

данного именно в данном месте задания, а где они оправданы и объяснимы. При этом, правда, всё множество объяснений, накопленных в платоноведении, каждое конкретное место придется проанализировать и расклассифицировать, выставить ему ту или иную «оценку», выбрав наилучшее, наиболее подходящее, полное и точное на текущий момент.

Таким образом, как задачи на будущее в изучении приемов платоновской поэтики хочется наметить следующее: 1) выявление синтаксических и семантических нарушений, регулярно используемых (либо сознательно, либо бессознательно) в художественных прозаических текстах Платоновым, 2) квалификацию этих нарушений с точки зрения лингвистики, стилистики и риторики, 3) описание того смысла (или тех смыслов), которые стоят за этими нарушениями (или угадываются в их подтексте), 4) выявление повторяемости данного типа приемов в поэтике автора в целом, 5) описание трудностей перевода нетривиальных мест художественных произведений (которые можно оценивать как удачи или как неудачи) на других языках — французском, немецком, английском...

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь и далее между открывающим и закрывающим вопросом  $\epsilon$  <sup>2</sup> помещаю собственные предположения, то есть высказывания с особым модальным статусом гипотетичности.

<sup>2</sup> Возможность влияния на Платонова поэтики Маяковского отмечена в статье [Сарьчев 1995]. На более содержательном уровне (не только тропеистическом) это заимствование идеи, выраженной в записях Маяковского 1927 г.: «Формулирую свою мысль. / Чувство любви, на котором растет коммунизм» [Маяковский 1961: 184; Сарьчев 1995: 39].

<sup>3</sup> М. И. Шапир [2004] отмечал в творчестве Пастернака сознательно провозглашенную автором установку на то, чтобы «писать неправильно», даже «писать плохо».

<sup>4</sup> Аркадий Гаврилов. Из стихотворений, опубликованных на сайте «Поэзия Московского университета» <[http://www.poesis.ru/poeti-poezia/gavrilov\\_a/frm\\_vers.htm](http://www.poesis.ru/poeti-poezia/gavrilov_a/frm_vers.htm)>.

<sup>5</sup> Это подтверждается и такими наблюдениями: «Чувством слова он (Маяковский) был наделен замечательным — но только в ограниченном, поверхностном слое, доступном глазу и слуху. Правильно было бы о нем сказать, что он обладал чрезвычайно острым, порой гениальным, чувством словесной поверхности» (Ю. Карабчиевский, «Воскресение Маяковского»; цит. по статье [Некрасова 1994: 18]).

<sup>6</sup> А. К. Жолковский излагает здесь соображения Р. О. Якобсона, высказанные им в известной статье «Заметки о прозе поэта Пастернака» [Jakobson 1979].

<sup>7</sup> Подробнее о генитивных метафорах см. в статье [Михеев 2000].

<sup>8</sup> Это исследование проведено в рамках начатого ранее описания метафорики языка русской литературы как соотнесения множества объектов и их образов, которое может быть организовано по рубрикам «Животные», «Насекомые», «Силы природы», «Артефакты» и т. д. [Кожевникова, Петрова 2000].

<sup>9</sup> Иначе эти два множества называют еще *содержанием* и *оболочкой* метафоры, хотя именно эти переводные термины не вполне прозрачны. *Содержание* можно понять, напротив, как раз как цель процесса метафоризации, а *оболочку* — как то, что должно быть отброшено, то есть как скорлупу (ср. примечание переводчика к статье [Ричардс 1990: 48]). Добиться меньшей неоднозначности можно, пользуясь терминами математических функций — «область отправления» и «область прибытия» [Баранов 2008]. При помощи знака → я буду разграничивать отправную точку метафоры (сам денотат) и ее «цель», область прибытия.

<sup>10</sup> Технический термин, обозначающий пространство, изъятое из землепользования, и переданное, например, железной дороге.

<sup>11</sup> Ср. также описанные в статье [Баранов 2008] наиболее частотные области метафорического осмысления в романах Платонова «Счастливая Москва» и «Чевенгур».

<sup>12</sup> Эти эскизерпты рассматриваются в работах А. Н. Баранова как примеры метафор. (Ср. также плеоназм *круглый шар*.)

<sup>13</sup> Используемое у Баранова [2008: 43] понятие «фоновая метафора» в данном случае неприменимо.

<sup>14</sup> К этому образному комплексу автор многократно возвращается в более поздних вещах, в частности, в рассказе «Фро» (1936).

<sup>15</sup> Все примеры — из статьи [Кожевникова 2006].

<sup>16</sup> Далее она излагается по диссертации [Dhooge 2007], хотя сейчас диссертация Цветкова «Текст Платонова» доступна on-line: <[http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/ind\\_conf.htm](http://uni-persona.srcc.msu.ru/site/ind_conf.htm)>.

<sup>17</sup> Вспомним не раз предьявлявшиеся Достоевскому обвинения в неряшливости стиля.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Баранов, А. Н.: 2008, 'От персонификации мира к деперсонификации человека et vice versa (метафоры в романах А. Платонова «Чевенгур» и «Счастливая Москва»)', *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*, т. 67, № 4, 41–52.
- Гаспаров, М. Л.: 1995а, 'Владимир Маяковский', *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей*, Москва, 363–395.
- Гаспаров, М. Л.: 1995б, 'Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова', М. Л. Гаспаров, *Избранные статьи*, Москва, 307–315 (= Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. II).
- Гаспаров, М. Л.: 1997, 'Идиостиль Маяковского: Попытка измерения', М. Л. Гаспаров, *Избранные труды*, Москва, т. II: О стихах, 383–415.
- Гаспаров, М. Л.: 2001, 'Марина Цветаева: от поэтики быта к поэтике слова', М. Л. Гаспаров, *О русской поэзии: Анализ; Интерпретации; Характеристики*, С.-Петербург, 136–149.
- Жолковский, А. К.: 1980, 'Инварианты и структура поэтического текста: Пастернак', А. К. Жолковский, Ю. К. Цеглов, *Поэтика выразительности*, Wien, 205–244 (= Wiener Slavistischer Almanach; Sonderband 2).
- Кожевникова, Н. А.: 2000, 'Тропы в прозе А. Платонова', «Страна философов» *Андрея Платонова: проблемы творчества*, Москва, вып. 4: юбилейный, 369–377.

- Кожевникова, Н. А.: 2006, 'Конструкции перечисления', *Поэтическая грамматика*, Москва, т. 1, 298–327.
- Кожевникова, Н. А., З. Ю. Петрова: 2000, *Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX–XX вв.*, Москва, вып. 1: «Птицы».
- Липкин, С.: 1997, 'Жизнь и судьба Василия Гроссмана' [1984], С. Липкин, *Квадрига: Повесть; Мемуары*, Москва, 513–637.
- Маяковский, В. В.: 1961, *Полное собрание сочинений: В 13 т.*, Москва, т. 13: Письма и другие материалы.
- Михеев, М. Ю.: 2000, 'Жизни мышья беготня или тоска тщетности? (о метафорической конструкции с родительным падежом)', *Вопросы языкознания*, № 2, 47–70.
- Некрасова, Е. А.: 1994, 'Олицетворение', *Очерки истории языка русской поэзии XX века: Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке*, Москва, 13–72, 74–104.
- Ортони, Э.: 1990, 'Роль сходства в уподоблении и метафоре' [1979], *Теория метафоры*, Вступительная статья и составление Н. Д. Арутюновой, Переводы под редакцией Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной, Москва, 219–235.
- Ричардс, А.: 1990, 'Философия риторики' [1950], *Теория метафоры*, Вступительная статья и составление Н. Д. Арутюновой, Переводы под редакцией Н. Д. Арутюновой, М. А. Журиной, Москва, 44–67.
- Сарьчев, В. А.: 1995, 'А. Платонов и В. Маяковский. «Проект лучшего мира»', *Андрей Платонов: Проблемы и интерпретации*, Воронеж, 36–44.
- Шапир, М. И.: 2004, 'Эстетика небрежности в поэзии Пастернака: (Идеология одного идиолекта)', *Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка*, т. 63, № 4, 31–53.
- Dhooge, В.: 2007, *Творческое преобразование языка и авторская концептуализация мира у А. П. Платонова: Опыт лингвопоэтического исследования языка романов Чевенгур и Счастливая Москва и повести Котлован (Artistieke taaltransformatie en auteursconceptualisatie van de wereld bij A. P. Platonov: Proeve van literair-linguïstisch onderzoek van de taal van de romans Čevengur en Ščastlivaja Moskva en van de novelle Kotlov an)*, Proefschrift voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte voor het behalen van de graad van doctor in de Oost-Europese Talen en Culturen, Gent (Universiteit Gent).
- Jakobson, R.: 1979, 'Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak' [1935], R. Jakobson, *Selected Writings*, The Hague—Paris—New York, [vol.] V: On Verse, Its Masters and Explorers, 416–432.
- Seifrid, T.: 1992, *Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit*, Cambridge, New York etc.
- Tsvetkov, A.: 1983, *The Language of A. Platonov*, Ph. D. dissertation in Slavic Languages and Literatures, Ann Arbor, Mich. (The University of Michigan).