

ОПЫТЫ АНАЛИТИЧЕСКОГО ЧТЕНИЯ “Русские ночи” В. Одоевского, “Усомнившийся Макар” А. Платонова

Елена Григорьева

Предлагаемые заметки представляют собой результат двух опытов аналитического чтения двух совершенно различных текстов. В некотором смысле и подходы к этим текстам должны считаться совершенно различными: в случае с “Русскими ночами” Одоевского — это попытка выяснения определенных структурных закономерностей при помощи оперирования ранее выработанной на другом материале схемы, в случае с “Усомнившимся Макаром” — скрупулезное следование “букве” текста. Тем не менее, как кажется, есть нечто объединяющее эти два анализа — стремление к пристальному “вчитыванию” в текст, некоторое предпочтение, даже доминирование текста над интерпретационным усилием. Отсюда обширные выписки из Одоевского и ограничение материала непосредственного анализа несколькими абзацами Платонова. Принципиальная позиция автора настоящих заметок состоит в представлении **процесса** интерпретации именно в качестве **процесса**, а не законченного результата интеллектуального усилия, по сути уже внеположенного самому тексту. Задача, разумеется, герменевтического порядка, в чем автор вполне отдает себе отчет.

Оба анализа тесно связаны с проблематикой, в значительной степени инспирированной размышлениями Зары Григорьевны Минц еще в то время, когда автор настоящих заметок начинал свои занятия в семинаре под ее руководством. В первой части это интерес к поискам “третьего” элемента в пограничной ситуации неоромантиками (см. в частности совместную работу: Минц, Мельникова 1984) — тенденция, которую в настоящей работе я прослеживаю на материале позднего романтизма Одоевского, на-

прямую в этом случае восходящая к Шеллингу. Что касается второй части, творчество Андрея Платонова всегда интересовало Зару Григорьевну, что находило отражение в ее лекциях, в которых она прослеживала генетические и идеологические связи Платонова и Федорова, Федорова и Циолковского. К сожалению, замысел Зары Григорьевны написать работу о Николае Федорове остался неосуществленным. Я не старалась, разумеется, восполнить невозможное, но, однако, несмотря на то, что я работала с материалом так сказать низших уровней, я постаралась не забывать и о более широком идеологическом и культурном контексте, определившем сдвиги в том числе в языковом сознании писателя, начальным представлением о котором и интересом к которому я обязана Заре Григорьевне. Настоящая публикация является заведомо неполноценной попыткой выразить безмерную любовь и благодарность своему Учителю.

“Русские ночи”. Идеология хронотопа

Выбор для анализа романа в новеллах “Русские ночи” кн. Одоевского обуславливается тем, что, с нашей точки зрения, это произведение фиксирует следующий (условно — “последержавинский”) кризис в эмблематическом сознании, а именно, — кризис уже распавшейся эмблематической пары, или — пары эмблематического типа.¹

Неудовлетворенность эмблематическим типом отношений в романтизме приводит к тому, что уравновешенная парность (которая может трактоваться и как оппозиция) сочетаний любого типа, их автоматическая переводимость друг другом, разлагается. В варианте литературы это прежде всего сказывается в том, что **слово** (даже поэтическое) перестает выражать **вещь** или **мысль**

¹ Не имея возможности подробно обсуждать в данной работе структуру и функцию эмблемы, отсылаем всех заинтересованных к моим работам: Григорьева 1989, а также Григорьева 1997. Здесь нам важно подчеркнуть, что эмблема в том числе трактуется нами как сочетание пространственного (изображение) и временного (слово) элементов, образующее жесткую мнемоническую структуру по переводу с одного типа языка на другой.

(т.е. образ — ср. “Невыразимое подвластно ль выраженью” Жуковского).

В системе образов наиболее очевидно это разложение на ‘демонического’ героя и ‘толпу’, которые опять-таки друг друга не понимают (т.е. их слова непереводимы друг другом), причем, толпа далее дробится до бесконечности на ‘маленьких людей’.

В варианте Вл. Одоевского мы застаем момент острой неудовлетворенности этим распадом и попыток нащупать некую связующую основу. При этом, как мы увидим, его не удовлетворяет именно самый принцип двоичности, ‘вилочной структуры’, как мы сформулировали этот принцип, — огромная часть рассуждений Одоевского посвящена поиску ‘третьего’, некоего связующего разрозненные элементы принципа. Это закономерно, поскольку преодоление автоматичности перевода возможно только внесением некоего ‘третьего’ элемента в имеющуюся пару.²

Разлагаясь по ‘вилочной’ схеме, эмблема, дробясь на элементы, образует в каждом новую эмблему, иначе эти элементы вовсе не обладали бы признаком стабильности. Так памятник, отделяясь от ‘временного’ индивидуума, приобретает возможность движения, а следовательно — временного существования. Кукла становится автоматом, тень получает дар речи и т.д. И обратно: смертный, временный индивидуум у Державина получает свой ‘истукан’, и самая пирамида (символ монолитной незыблемости хранимой памяти в классической эмблематике) делится на погреб и беседку³, что свидетельствует об осознанности, эксплицированности принципа хранения. До абсолютизации отделенности, доведения ее до логического конца, как это произошло под пером Ф. Сологуба, еще довольно далеко.⁴ Еще даже лермонтовский Демон — дух, изгнанный отовсюду, вовсе лишенный

² Мы рассуждали об этом феномене в связи с умножением дублирующих друг друга описаний в случае с рисунками и пояснениями к рисункам и стихам Державина. Григорьева 1989.

³ Реальное сооружение в имении ближайшего друга Державина архитектора Н. Львова.

⁴ Имеется в виду рассказ Ф. Сологуба “Маленький человек”, “пространственно” реализующий идею “маленького человека” предшествующей литературной традиции. См. также Григорьева 1987.

‘места’⁵, оставляет видимые следы — его слеза прожигает камень, который потом долго показывают заезжим визитерам. И мысль о том, что “мысль изреченная есть ложь” высказана достаточно многословно.

Но предпосылкой к поискам связующего элемента для кн. Одоевского несомненно является констатация распада взаимообуславливающих связей, дающих ощущение полноты, законченности жизни, искусства, науки.

Так уже в программном “Введении” он декларирует задачу установления и обнаружения связи между вещественным и духовным для всех поколений неудовлетворенного человечества:

“Во все эпохи душа человека стремлением необоримой силы, невольно, как магнит к северу, обращается к задачам, коих разрешение скрывается во глубине таинственных стихий, образующих и связующих жизнь духовную и жизнь вещественную.”⁶

В этом же “Введении” показательны и эпиграфы: из Данте, начальные стихи “Комедии” которого фиксируют серединность, пограничность состояния человека, когда утрачивается ясность окружающего мира, и, чтобы как-то выразить себя в этой неясности, человек должен говорить притчами — отсюда цитата из Гете, определяющая одновременно и жанр “Комедии” Данте по Одоевскому и само последующее произведение Одоевского.

И далее, когда Одоевский рассуждает о символах истории и символах духа поэта, становится ясно, что речь идет именно о принципиально пограничном состоянии поэта, однако всегда оперирующего только односторонним средством — символом, за которым неясно, что стоит:

“В глубине внутренней жизни поэту встречаются свои символические лица и происшествия; иногда сими символами, при магнетическом свете вдохновения, дополняются исторические символы, иногда первые совершенно совпадают со вторыми; [...] такая встреча есть случайность, могущая быть и не быть, ибо для души, в ее естественном, т.е. вдохновенном состоянии, находятся указания вернейшие, нежели в пыльных хартиях всего мира. [...] Но — увы! и те и

⁵ Понятие ‘места’ нами употребляется в согласии с мнемонической терминологией — см. Yates 1966.

⁶ Одоевский 1975: 7. Далее все ссылки даются на это издание в тексте статьи с указанием на страницу.

другие хранят внутри себя под несколькими покрывами заветную тайну, может быть недостижимую для человека в сей жизни, но к которой ему позволено приближаться. Не вините художника, если под одним покрывом он находит еще другой покров. [...] Древняя надпись на статуе Изиды: “никто еще не видал лица моего” — донныне не потеряла своего значения во всех отраслях человеческой деятельности.” (8)

И далее при подобном предварении, говорится о том, что все изображаемые в новеллах жизни являются ответами-вопросами друг на друга, т.е. по сути ‘эмблемами’ друг друга:

“Еще несколько слов о форме того сочинения, которое называется “Русскими ночами” и которое, вероятно, наиболее подвергнется критике: автор почитал возможным существование такой драмы, которой предметом была бы не участь одного человека, но участь общего всему человечеству ощущения, проявляющегося разнообразно в историко-символических лицах; словом, такой драмы, где бы не речь, подчиненная минутным впечатлениям, но целая жизнь одного лица служила бы вопросом или ответом на жизнь другого.”(8)

Причем, как станет ясно в дальнейшем, эти ‘эмблемы’ неудовлетворительны в целом и неудовлетворителен каждый элемент в отдельности, не достигший ‘эмблематической’ полноты.

“Ночь первая” дает уже более детализированный вариант принципа отделенности — во всех проявлениях культуры.

Эта отделенность фиксируется в первую очередь для природы и цивилизации или, во фразеологии того времени, Просвещения. Тонкая перегородка стекла отделяет холод и стихию от роскошной бальной залы. Это чисто ‘петербургский’ комплекс мотивов, что становится явным в новелле “Насмешка мертвеца”, когда вода врывается в такой же зал с явными аллюзиями на всемирный потоп — наказание за грехи человеческие (впрочем, питерские наводнения всегда вызывали подобные ассоциации). Причем, грехи отягощаются видимыми знаками определенного положения в иерархии — так ордена и драгоценности тянут на дно. Подобное наказание неизбежно по мысли Одоевского при развитии цивилизации, поскольку, хотя Просвещение и создает защиту для людей от грозной стихии, впрочем довольно непрочную, но оно же, отделяя человека от природы, создает предпосылки к разрушению естественных связей между людьми:

“Зачем мнутся народы? Зачем, как снежную пыль, разносит их вихорь? [...] Зачем общество враждует с обществом и, еще более, с каждым из своих собственных членов? Зачем железо рассекает связи любви и дружбы? [...] Являются народы на поприще жизни, блещут славою, наполняют собой страницы истории и вдруг слабеют, приходят в какое-то беснование, как строители вавилонской башни, — и имя их с трудом отыскивает чужеземный археолог посреди пыльных хартий”. (10)

Общество отчуждает человека и одновременно в обществе торжествует крайний индивидуализм:

“Здесь общество изгоняет гения, явившегося ему на славу. [...] Время и пространство обращены в ничто, пирует воля человека, а общество страждет и грустно чувствует приближение своей кончины” (10–11).

Просвещение, и, что особенно важно, оформленное в петербургских мотивах, превращает и общество, и человека в машину, причем все это на фоне разрыва коммуникации — друг с другом (смешение языков), с окружающим миром (ослепление), <или — ?> и, как следствие этого разрыва, — гибель:

“Здесь, в стоячем болоте, засыпают силы; как взнузданный конь, человек прилежно вертит все одно и то же колесо общественной махины, каждый день слепнет все больше и больше, а махина полуразрушилась. [...] Везде вражда, смешение языков, казни без преступлений и преступления без казни, а на конце поприща — смерть и ничтожество. [...] Смотри — душа твоя обратилась в паровую машину. Я вижу в тебе винты и колеса, но жизни не вижу!” (11)

Излюбленный мотив повторяется неоднократно — уже Фауст рассказывает притчу о человеке слепом, глухом и немом от рождения, т.е. почти лишенном всех средств выражения и коммуникации, не владеющем ни образом, ни словом. Притча заканчивается восклицанием:

“Кто мы, если не такие же глухие, немые и слепые от рождения?” (15)

Это — выраженное радикально отрицание ‘деэмблематизации’ мира. Две новеллы о художниках в “Русских ночах” строятся на обсуждении — дискредитации возможности полноценного бытия в связи с поверждением органов коммуникации с миром.

Бетховен глохнет, Бах слепнет к старости. Приобретая в одном, художник непременно теряет в другом.

Кроме того, новеллы о художниках образуют внутри себя пары по нескольким признакам. Так, новеллы о Пиранезе и Бетховене посвящены проблеме принципиальной нереализованности: первая — в архитектуре, вторая — в музыке.

Грандиозные замыслы Пиранезе (соединить Везувий с Этной, скрыть Монблан) очевидно коррелируют с планами и трактовкой симфоний Бетховена:

“Я придумал симфонию, которая увековечит мое имя; напишу ее и сожгу все прежние. [...] Я построю ее на хроматической мелодии двадцати литавр; я введу в нее аккорды сотни колоколов.

[...] В финал я введу барабанный бой и ружейные выстрелы. [...] Тысячи музыкантов, покорные моему взмаху, двенадцать капельмейстеров, а кругом батальный огонь, пушечные выстрелы...” (80–81).

Оба связывают свое творчество с Микельанджело — признанным монументалистом:

Пиранезе: “Великий Микель-Анджело, поставивший Пантеон на так называемую огромную церковь Св. Петра в Риме, в старости был моим учителем” (31).

Бетховен: “Сравнивают меня с Микель-Анджело. [...] Так и я!” (83).

Сходство налицо и в том, что в определенном смысле музыка Бетховена тоже существует только на бумаге, как и архитектура Пиранезе причем аналогия с Пиранезе здесь подкреплена упоминанием ‘темницы’ — при первой встрече художник поразил рассказчика изображением казематов и пыток:

“И все это тщетно! Да и к чему это все? Зачем? живешь, терзаешься, думаешь; написал — и конец! к бумаге приковались сладкие муки создания — не воротить их! унижены, в темницу заперты мысли гордого духа-создателя (83).

Последнее опять возвращает нас к основной проблеме — нереализованности. Для Пиранезе невозможность умереть кроется именно в том, что пространственность его архитектурных планов не может исполниться. Мы уже имели случай говорить о том, что пространство образа вычерпывает пространственность времени — так устроены “Медный всадник” и “Каменный гость”

(см. Григорьева 1997), — в случае с Пиранезе явление зеркально противоположное:

“Я узнал теперь горьким опытом, что [...] каждое здание, каждая картина, каждая черта, невзначай проведенная по холсту или бумаге, служит жилищем такому духу. Эти духи свойства злого: они любят множиться и терзать своего творца за тесное жилище. Едва почувляли они, что жилище их должно ограничиться одними гравированными картинами, как вознегодовали на меня... Я уже был на смертной постели, как вдруг ... [...] Едва я стал смыкать глаза вечным сном, как меня окружили призраки в образе дворцов, палат, домов, замков, сводов, колонн.

Все они вместе давили меня своею громадою и с ужасным хохотом просили у меня жизни. С той минуты я не знаю покоя; духи, мною порожденные, преследуют меня: там огромный свод обхватывает меня в свои объятия, здесь башни гонятся за мною, шагая верстами; здесь окно дребезжит передо мною своими рамами. Иногда заключают они меня в мои собственные темницы [...], допытываются, зачем осудил я их на жизнь неполную и на вечное терзание, — и наконец, изможденного, ослабевшего, снова выпалкивают на землю.” (32–33).

Если бы пространство развилось вполне, оно бы получило и временное бытие, и тогда временное существо могло бы исчезнуть, в противном случае, оно становится вечным несамостоятельным элементом эмблемы — и в этом его трагедия по Одоевскому.

Если проблема невоплотимости пространства, выраженная в нереализованной, плоскостной архитектуре, делает Пиранезе бессмертным, то невоплотимость времени в варианте музыки убивает Бетховена.

“От самых юных лет я увидел бездну, разделяющую мысль от выражения.” (82).

Музыка как абсолютизация души — бессмертного времени — не может воплотиться в грубой материи:

“Тонкое ухо мое стало грубеть: еще в нем оставалось столько чувствительности, что оно могло слышать ошибки музыкантов, но оно закрылось для красоты; мрачное облако его объяло — и я не слышу более своих произведений. [...] Хочу выразить — все исчезло: упорное вещество не выдает мне ни единого звука, — грубые чувства уничтожают всю деятельность души.(82).

Снова недоволощенность, недоведенность до реализации, но здесь в варианте явного распада — разрушения эмблематической пары:

“О! что может быть ужаснее этого раздора души с чувствами, души с душою! Зарождать в голове своей творческое произведение и ежечасно умирать в муках рождения! ... Смерть души! — как страшна, как жива эта смерть!” (82).

Здесь вновь снимается оппозиционность пары: Пиранезе живет ‘мертвой жизнью’, Бетховен умирает ‘живой смертью’.

Как можно заметить, эти две новеллы образуют некую пару нереализуемой ‘эмблемы’: не воплощено ни пространство, которому не хватает времени, ни время, которому не хватает пространства. Жизнь одного героя здесь действительно ответ на смерть другого, что также образует пару, которую на основании вышесказанного можно считать ‘эмблематической’. Но, поскольку эти две жизни разведены по разным новеллам, эта ‘эмблема’ явно дискредитированная, разорванная.

Новелла “Себастиан Бах” противопоставляется “Последнему квартету Бетховена” по признаку ‘реализация — не-реализация’ так же, как новелла о Пиранезе “Импровизатору”, и вместе две новеллы о Пиранезе и Бетховене противостоят по этому же признаку “Баху” и “Импровизатору”.

Бах, в отличие от Бетховена, сумел вполне реализовать свою музыку. Причем усилия по этой реализации мотивно оформляются в отчетливых попытках преодолеть разорванность в паре элементов ‘эмблематического’ типа.

Вся история юности Баха повествует об усилиях по преодолению невоплощенности. Бах начинает с того, что читает музыку глазами (отчего и слепнет к старости, т.е. первый шаг на пути к воплощению цельности становится первым шагом на пути к ее утрате) — это еще неполноценная музыка без звука, без оплотнения (по сути — ‘бетховенская стадия’), но увидеть то, что он слышал, — это уже шаг к воплощению, которое здесь достаточно очевидно понимается как достраивание до пары эмблематического типа. При этом характерно сопоставление сочетания звуков с графической записью нот с иероглифами, хотя по сути они ими не являются, более того, в каком-то смысле эти явления противоположны (иероглиф никак не указывает на звучание, произнесе-

ние слова, в то время, как нотная запись призвана указывать именно на это):

“Часто Себастиан заслушивался, когда брат его медленно, задумываясь на каждой ноте, принимался разыгрывать эти заветные произведения. Однажды он не утерпел и [...] попросил Христофора позволить ему испытать свои силы над этими иероглифами. [...] Себастиан был в отчаянии; и днем и ночью недоконченные фразы запрещенной музыки звенели в ушах его; их докончить, разгадать смысл их гармонических соединений — сделалось в нем страстию, болезнью. [...] Кто опишет восторг его? мертвые ноты зазвучали пред ним; то, чего тщетно он отыскивал в неопределенных представлениях памяти, — то ясно выговаривалось ими. Целую ночь провел он в этом занятии, с жадностью перевертывая листы, напевая, ударяя пальцами по столу, как бы по клавишам.” (109).

Бах начинает переписывать ноты и таким образом делает еще один шаг к воплощению (но это предание бумаге — еще только фаза Пиранезе). Наиболее полное описание попыток установить связь в разорванной паре — это описание первого опыта общения юного Баха с органом. Орган — огромное пространственное образование — не звучит до тех пор, пока в него не вдохнули дух, т.е. время:

“Перед ним и клавиши [...]; он бросается, сильно ударяет по ним, ждет, как полногласный звук грянет о своды церкви, — но орган, как будто стон гневного мужа раздался, испустил нестройное созвучие по храму и умолкнул. Тщетно Себастиан брал тот и другой аккорд, тщетно трогал то одну, то другую клавиатуру, тщетно выдвигал и вдвигал находившиеся вблизи рукоятки, — орган молчал, и только глухой костяной стук от клавишей [...]. Он помыслил, что бог наказывает его за святотатство, и что органу суждено навсегда молчать под рукой.” (112).

Это как бы ‘бетховенская’ фаза невоплощенности, за которой следуют прямо-таки физические усилия по преодолению этой невоплощенности:

“Бросился к мехам; сильною рукою он приводил их в движение и потом опрометью бегал к клавиатуре, чтобы воспользоваться тем количеством воздуха, которое не успевало вылететь из меха, пока он добежал до клавиатуры; но тщетно, — не вполне потрясенные трубы издавали лишь нестройные звуки, и Себастиан обессилел от долгого движения.” (112).

При этом для Одоевского оказывается весьма существенным то, что орган среди всех музыкальных инструментов наиболее приближается к произведению архитектуры — и в этом смысле Бах как бы соединяет невоплощенные мечты Пиранези и Бетховена:

“Здесь огромные четверугольные трубы, как будто остатки от древнего греческого здания, тянулись одна над другой, а вокруг их ряды готических башен возвышали свои остроконечные металлические колонны. [...] Вдруг он смотрит: четверугольные столбы поднимаются с мест своих, соединяются с готическими колоннами, становятся ряд за рядом, еще ... еще — и взорам Себастиана явилось бесконечное, дивное здание, которого наяву описать не может бедный язык человеческий. Здесь таинство зодчества соединялось с таинствами гармонии; над обширным, убегающим во все стороны от взора помостом полные созвучия пересекались в образе легких сводов и опирались на бесчисленные ритмические колонны. [...] В стройных геометрических линиях воздымались сочетания музыкальных орудий; [...] разноцветные завесы противозвучий свивались и развивались пред ним, и хроматическая гамма игривым барельефом струилась по карнизу.” (112–113).

Таким образом, освоив орган как инструмент воплощения своих творений, Бах вполне достигает ‘эмблематической’ целостности в своей музыке — и, надо заметить, что Бах был любимейшим композитором Одоевского. Но, при этом, он все равно что-то упускает. И не только потому, что законченность его искусства лишает совершенства человеческую личность. В конечном счете Бах, как и его старший брат, не может допустить существования иного и в музыке. Весьма характерно, что это ‘иное’ полагается Одоевским в итальянской музыке, что как бы намекает на противопоставление ‘немецкой’, ‘скульптурной’, а в трактовке Одоевского даже ‘архитектурной’, устремленной ввысь (вертикаль), линии в развитии музыки⁷ и ‘итальянской’, чувственной, пребывающей на земле (горизонталь).

⁷ Думается, что вообще многие особенности и проявления немецкой культуры коренятся в экстраординарных пространственных свойствах немецкого языка. Так, например, теория музыкальной драмы Рихарда Вагнера в качестве побудительного мотива очевидно имеет невозможность совместить ‘скульптурность’, отдельность немецкого слова с нерасчлененностью музыкально — речевого потока в традиции итальянской оперы. См. Вагнер 1978: 540–624.

Баху в недооценке одной из линий инкриминируется та же односторонность языка, что и в раздробленной на специальные области науке:

“Воображение его, изнывая, искало звуков, единственного языка, на котором ему была понятна и жизнь души его и жизнь вселенной, но тщетно: одряхлевшее, оно представляло ему лишь клавиши, трубы, клапаны органа! мертвые, безжизненные, они уже не возбуждали сочувствия.” (131–132).

И поэтому его душа также, как его сознание, утрачивает цельность:

“Окруженный вечной тьмою. [...] Половина души его была мертвым трупом!”(131)

Как можно заметить, это напоминает обратное течение ‘вилочного’ процесса раздвоения: от пары каждый раз отсекается одна из ее составляющих, т.е. этот процесс может быть охарактеризован как процесс ‘деэмблематизации’ или ‘вилочной деструкции’.

‘Эмблема’ даже в самом совершенном ее варианте не может служить адекватной моделью мира и человека. Это положение становится особенно очевидным при анализе с этой точки зрения новеллы “Импровизатор”, составляющей явную оппозицию к “Себастиану Баху” по принципу ‘шутовство — высокое искусство’. Искусство Киприяно представляет собой дьявольский, механический фокус. Впрочем, в этом ракурсе искусство Баха тоже не лишено механических элементов, но, разумеется, не дьявольского свойства, скорее наоборот, но тем не менее (ср. определение органа в качестве “чудно устроенной машины” (112).)

Импровизатор — Киприяно — начинает с того, с чего и Пирранезе, и Бетховен, и Бах — с попыток выражения, воплощения мысли, на этот раз в слове. Его усилия и страдания при этом невыносимы: с одной стороны, мысль теряется во мгле неосознанного — она неуловима; с другой — грубая материя настолько косна, что почти неподвластна никаким трансформациям духом. Ситуация разорванной ‘эмблематической’ пары в рафинированном виде. Человеческая личность, изнывая от бессилия, пытается увязать части пары:

“В те дни редко тусклая мысль, как едва приметная звездочка, зарождалась в его фантазии; но когда и зарождалась, то ясна медленно и долго терялась в тумане; уже после трудов неимоверных

достигала она какого-то неясного образа; здесь начиналась новая работа: выражение отлетало от поэта за мириады миров; он не находил слов, а если и находил, то они не клеились; метр не гнулся; привязчивое местоимение хваталось за каждое слово; долговязый глагол путался между именами; проклятая рифма пряталась между несозвучными словами. Каждый стих стоил бедному поэту нескольких изгрызенных перьев, нескольких вырванных волос и обломанных ногтей. Тщетны были его усилия!” (87).

Это последнее “тщетны!” сопровождает всех художников “Русских ночей”. Характерно, что попытка увязать мысль и слово, зафиксировать их друг за другом приводит к так сказать ‘визуализации’ этих усилий в виде “вырванных волос” и “обломанных ногтей” — мнемоническая функция подобных приписываемых образов, в том числе в варианте “зарубок на теле” культурно типична и имеет прямое отношение к мнемонической “эмблематизации” в самом широком смысле (ср. ‘эмблематическую’ интерпретацию анекдота о Ниагарском водопаде: Григорьева 1997: 431).

И тогда Киприяно прибегает к услугам одного из типичных романтических магов. Дар мага сопровождается на первый взгляд странным условием, в котором, разумеется, и кроется философский подвох, состоящим в том, что Киприяно при свободном владении выражением будет еще и все видеть, и все понимать. (В свете ‘эмблематической’ парности это, впрочем, вполне логично). И вот вместо титанических усилий по переводу одного элемента на другой импровизатору это дается автоматически:

“В одно мгновение высокое таинство зарождения мысли показалось Киприяно делом весьма легким и обыкновенным; чертов мост с китайскими погрешками протянулся для него над бездною, отделяющую мысль от выражения, и Киприяно заговорил стихами.” (93).

Это по сути дела констатация механичности, автоматичности перевода элементов друг на друга в сочетании ‘эмблематического’ типа. Киприяно владеет словом и видит вещественность до самого дна — оба элемента налицо. Характерно, что это видение выражается в видении атомарной структуры. Киприяно при этом как бы превращается в хитрую машину (‘черный ящик’ информационного процесса, который здесь весьма показательно предстает как некая ‘мясорубка’) — по одну сторону у него разлагается

материя, по другую изо рта вырываются стихи. Он отделен и от того, и от другого, он принципиально изображен выпавшим в промежуток между тем и этим, причем, этот промежуток явно стремится к нулю. Вещественность разлагается против его воли и при этом гонит, вытесняет его из мира — вытесняет именно в момент превращения материи в слово (во время):

“Зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, чувства, все нервы его получили микроскопическую способность, и как в известном фокусе малейшая пылинка, малейшее насекомое, не существующее для нас, теснило его, гнало из мира; щебетание бабочкиного крыла раздирало его ухо; самая гладкая поверхность щекотала его; все в природе разлагалось перед ним, но ничто не соединялось в душе его: он все видел, все понимал, но между им и людьми, между им и природой была вечная бездна; ничто в мире не сочувствовало ему” (94).

Личность человека здесь оказывается как бы не при чем — процесс автоматизирован. Не случайно Одоевский упоминает “китайские погремушки” — далее в беседах Фауста мы находим рассуждение о китайской культуре как выразившей все в формах, в то время как сущность сгнила, рассуждение, сопровождаемое к тому же кивком на философов 18 века.

В конечном итоге подмена человека машиной, эмблемой приводит к атрофии его естественных человеческих внутренних механизмов:

“От долговременного борения расшаталось здание души его; поломались тонкие связи, которыми соединены таинственные стихии мыслей и чувствований — и они распались, как распадаются кристаллы, проржавленные едкой кислотой; в душе его не осталось ни мыслей, ни чувствований: остались какие-то фантомы, облеченные в одежду слов, для него самого непонятных” (96).

Как можно заметить, в сильно облагороженном варианте то же происходит и с Бахом. Киприяно видит только грубую материю, Бах — высшую гармонию, но они оба инструменты, только в разных руках. Если Киприяно — ‘китайская погремушка’ в руках дьявола или кого-то весьма на него смахивающего, то Бах — орган, исполненный божественной гармонии.

“Словом, он сделался церковным органом, возведенным в степень человека” (125).

А орган, согласно Одоевскому, — наполовину инструмент, машина, а наполовину — организм:

“Воздухопроводы, которые, как жилы огромного организма, соединяли трубы с несметными клавишами, чудно устроенную машину” (112).

В “Импровизаторе” и последующем диалогическом обсуждении проблематики этой новеллы отчетливо проступает проблема недостаточности парной структуры в процессе ‘эмблематического’ перевода. Ряд метафор, демонстрирующих принцип троичности, непосредственно следует за “Импровизатором” и как бы предваряет “Баха”.

Это например рассуждение о мире животных и мире растений, где два этих мира представлены в варианте загадки, ‘вопроса — ответа’ ‘эмблематического’ типа:

“Мне всегда жизнь животных представлялась ответом на жизнь растений, а человек судьей между ними” (97).

Но, как можно заметить, здесь вводится ‘третий’ — судья, человек. И рассуждение-сравнение ‘пирамида-огонь-человек’:

“Кажется под символом огня скрывался другой, более глубокий — человек. Посмотри на пламя: в нем есть темная, холодная часть — произведение грубых испарений горящего тела; в нем есть более светлая, где пламя похищает жизненную стихию из атмосферы; эта часть лишь окисляет металлы; между обеими частями есть точка — одна точка; но здесь сильнейшая степень жара, которому ничто противостоять не может” (98).

Здесь мы вновь видим схему двух стихий, ‘расходящихся-сходящихся’ к точке. И мысль о том, что, чтобы “сравнить обе мерки [...] надобно еще третью мерку.” (98) И далее в обсуждении вопроса о переводе природы на язык живописи:

“Живописец, срисовывая с натуры, — лишь питается ею, как человеческий организм питается грубыми произведениями природы. Но как происходит этот процесс? Вещества, принимаемые нами в пищу, подвергаются живому брожению; лишь тончайшие их части остаются в организме и проходят через несколько живых превращений, прежде нежели обратятся в нашу плоть” (99).

Здесь исключительно важна метафора органического процесса — не просто ‘измельчение’ (как у Киприяно), а переваривание, пе-

реплавка. Это становится очевидно в анекдоте о Бенвенуто Челлини и его неудачливом с точки зрения Одоевского подражателе:

“Однажды Бенвенуто Челлини, отливая серебряную статую, заметил, что металла мало; боясь, что отливка не удастся, он собрал все домашнее серебро: кубки, ложки, кольца и бросил в горнило. Какой-то художник [...] вспомнил догадку Бенвенуто [...], но опоздал: она не успела растопиться — и когда форму обломали, художник с отчаяньем увидел, что из груди Венеры выглядывало дно кастрюльки, над глазами торчала ложка, и так далее ...” (99).

Несомненно, что эта дискуссия непосредственно имеет отношение к критике ‘эмблематичности’ как механического процесса — Арчимбольдо, не задумываясь, отлил бы подобную скульптуру. Думается, что подобному замыслу могли бы позавидовать также представители поп-арта (например, Ники де Сен-Фаль). По мнению Одоевского же:

“Беда художнику, если внутреннее его горнило не в силах расплавить грубую природу и превратить ее в существо более возвышенное” (99),

что по сути дела является очередным примером извечного различия между “Как делать стихи” и “Когда б вы знали, из какого сора ...”

Это как бы фиксация, осознание или, если угодно, возврат к ‘державинской’ стадии распада эмблемы. Здесь вновь требуется авторское усилие, осознание, деавтоматизация перевода, авторская аксиология, скрепление элементов при помощи авторитета индивидуума, но на новом этапе, философски осознанном. Согласно Одоевскому, разрозненность неприемлема, но объединение должно осуществляться органически, а не механически. ‘Измельчение’, ‘дробление’ необходимо, но не в варианте микроскопа, а в варианте пищеварения.

Все произведение Одоевского пронизано идеей усилия по удержанию, слиянию распавшихся элементов друг с другом. Дискредитируется и отдельно взятая форма (в пределе — Китай), и отдельно взятая вещественность (в пределе — Мальтус), и механическое соединение всего со всем (“Импровизатор”), и даже вдохновенное соединение, но пренебрегающее личностью в ее естественных проявлениях (Бах). Именно поэтому странный суд в первом из финалов якобы инкорпорированной в текст романа

рукописи инкриминирует каждому из героев неполноту, при этом сам судья признает неуловимость, невыразимость индивидуума.

Индивидуум в понимании Одоевского должен не разделять, но интегрировать, впитать в себя все элементы (ср. ссылку на Шеллинга, о том, что разница между мыслью и выражением должна свестись к нулю (140)).

И в этом смысле примечательна и закономерна трактовка Одоевским петровских преобразований в России. Петр предстает в этом процессе одновременно как механик-часовщик и врач-естествоиспытатель, а весь процесс разительно напоминает усилия Баха по вызыванию к жизни органа:

“Был на сем свете великий естествоиспытатель, по имени Петр Великий; ему достался на долю организм чудный [...]. Он нашел в нем размеры огромные, силы исполинские, крепкие, закаленные зубчатые колеса, прочные упоры, быстрые шестерни — но этой огромной системе сил недоставало маятника; оттого мощные элементы этого мира доходили до действий, противоположных существу их. [...] Великий знаток природы и человека не отчаялся; он видел в своем народе действие иных стихий, почти потерявшихся между другими народами: чувство любви и единства, укрепленное вековой борьбой с враждебными силами; видел чувство благоговения и веры, освятившее вековые страдания; оставалось лишь обуздать чрезмерное, возбудить заснувшее. И великий мудрец привил к своему народу [...]. Прививка была сильна [...], и новая, горячая кровь полилась в широких жилах исполина; все чувства его пришли в деятельность; ... и т.д.” (181).

Соответственно, ‘односторонний’, согласно Одоевскому, Запад также нуждается в прививке — организации, но не механической, а посредством новой личности — нового Петра или, по крайней мере, в ходе естественного развития. Таким образом, идеи славянофильства вписываются в более общую идею, концепцию информационного процесса, построенную на осознании распада пары ‘эмблематического’ типа и попытки восстановления ее на новой — органической — основе. Характерно, что в указании на необходимость этой интеграции кн. Одоевский обращается к авторитету Петра, положившему начало веку ‘пан-эмблематизации’ в России.

Спотыкающаяся проза: “Усомнившийся Макар” Андрея Платонова

Прежде чем приступить к подробному, я бы даже сказала — микроскопическому, анализу трех абзацев прозы Андрея Платонова, я бы хотела очертить некий круг теоретических проблем, так сказать, идеологию данного предприятия.

Исследователи неоднократно обращались к анализу языка Платонова. В первую очередь здесь следует упомянуть работы Толстой-Сегал,⁸ исключительно много проясняющие в специфике платоновского нарратива. Наиболее близкой, однако, к нашим разысканиям оказалась работа М. Бобрик (Бобрик 1995), рассматривающая с исключительно лингвистических позиций языковые нарушения в прозе Платонова. Ее статья представляет собой практически полный каталог лингвистических казусов в языке Платонова. Тем не менее наш опыт прочтения Платонова не может считаться ни вторичным, ни бессмысленным. Во-первых, поскольку мы делаем акцент на **сплошном** рассмотрении непрерывного повествования (в силу этого нам и пришлось ограничиться несколькими абзацами), а не на анализе демонстративной выборки примеров, а во-вторых, мы считаем, что чисто лингвистический анализ здесь является определенным сужением проблемы. Для нас было важнее рассмотреть именно традиционно-логические (или: культурологические) сдвиги внутри повествования. В этом мы скорее ориентировались на работы Р. Барта (в первую очередь, разумеется, “S/Z” — Барт 1994), значение которых для настоящих заметок трудно переоценить. Поэтому представляется уместным предварить собственно анализ некоторым теоретическим вступлением.

Очевидно, что существуют одновременно две тенденции в языке художественной прозы, которые могут быть условно охарактеризованы, как нейтрализующая тенденция — язык старается быть незаметным, предоставляя возможность другим функциям текста говорить собою, и аттрактивная — язык пытается

⁸ В первую очередь см.: Толстая-Сегал, Е. О связи низших уровней текста с высшими. (Проза Андрея Платонова). *Slavica Hierosolymitana*. 1978. Vol. 3: 89–109. См. также: Seifrid, Th. Against Matter. On the Language of Andrej Platonov’s “Kotlovan”. *Slavic and East European Journal*. 1987. Vol. 31. N 3: 370–387.

привлечь внимание именно к себе, описывая в первую очередь самого себя. В конкретном произведении, разумеется, нельзя говорить о наличии только одной тенденции, однако пожалуй, все же можно — о преобладании одной из них. Как явствует из заглавия нашей статьи, мы будем иметь дело именно со второй из названных тенденций.

Здесь возникает следующая проблема: каким именно образом язык обращает на себя внимание, что заставляет увидеть его. Как представляется, этот вопрос нуждается как в расширении, так и в углублении. Расширение предполагает постановку вопроса в более общем виде: что вообще заставляет обращать на себя внимание в литературном произведении. Как представляется, это имеет отношение к проблеме дискретности-недискретности дискурса. Данная оппозиция соотносится с разделением композиции и текста Барта (Барт 1989: 414–415), однако, с ним не совпадает.

Очевидно, что так сказать “физическое тело” любого текста дискретно — оно состоит из фиксированных (или иным другим способом выраженных) знаков (данное понятие я употребляю здесь не в строго терминологическом значении) и промежутков, лакун между ними. Литературный текст, как и вообще речь, складывается из слов (или значащих элементов, если мы говорим вообще о любом высказывании, но для нас сейчас это различие не существенно), отделенных одно от другого. Вне этого отделения не представляется возможным понимание. Последнее существенно — понимание, т.е. возможность интерпретации (о несовпадении понимания и интерпретации чуть ниже), неосуществимо вне дискретности. Восприятие же, в отличие от понимания, очевидным образом нейтрально по отношению к дискретности. Это как бы *Lebenswelt*, если воспользоваться выражением Гуссерля, — непосредственный поток жизни дискурса. При этом, разумеется, одна только дискретность понимания не обеспечивает. Необходим так сказать встречный поток, восстанавливающий некое единство (я подчеркиваю — не не-дискретность) континуума. Таким, несколько парадоксальным образом, понимание рождается на стыке противоположенных интенций: дробящей дискурс и восстанавливающей его единство, соответственно, интерпретации и восприятия (‘восприятия’, поскольку это не то же самое восприятие, что восприятие = *Lebenswelt*, хотя оно и совпадает с ним по всем параметрам, кроме того, что оно пост-рефлексивно).

Другими же словами, можно говорить об интенции, требующей остановки внимания, привлекающей это внимание — аттрактивной, и интенции, нейтрализующей усилия интерпретации.

Дискурс недискретен, он не имеет лакун. Интерпретация восстанавливает лакуны “физического тела” текста, тем самым превращая его в это “физическое тело”. (Другой вопрос, что интерпретация сама имеет тенденцию тут же становится дискурсом, недискретным для его восприятия, однако, сейчас нас это занимать не будет.)

В качестве иллюстрации настоящих положений приведу один забавный пример из “Понедельник начинается в субботу” бр. Стругацких. Герой там отправляется на велосипеде времени в будущее, но только не реальное, а литературное, т.е. по сути дела в тексты, где он с удивлением и смущением замечает странно одетых людей:

“То и дело попадались какие-то люди, одетые только частично: скажем, в зеленой шляпе и красном пиджаке на голое тело (больше ничего); или в изящных туфельках на босу ногу. Окружающие относились к ним спокойно, а я смущался до тех пор, пока не вспомнил, что некоторые авторы имеют обыкновение писать что-нибудь вроде “дверь отворилась и на пороге появился стройный мускулистый человек в мохнатой кепке и темных очках”.” (Стругацкий, Стругацкий 1992: 140.)

Здесь ясно видно, что понимание текста без затруднений проскакивает подобные разрывы, в то время как интерпретация — обращение внимания — восстанавливает, если не все, то во всяком случае всегда совершенно неизбежные, стыки между его элементами, будь то слова или более крупные единицы. Это характерно, разумеется, не только для литературного дискурса. Высказывание: “Они поженились и у них родилась дочь” предполагает автоматическое проскакивание через отсутствие элемента “прошло 9 месяцев”. Характерно, что “проскакивание” предполагает именно “проскакивание” чего-то само-собой-разумеющегося, т.е. чего-то, являющегося или ставшего привычным с точки зрения здравого смысла и логики, литературной традиции прочтения или просто традиции прочтения, в конечном итоге, тоже логики. Так, заполнение лакуны элементом типа “прошло 3 месяца и ...” пусть на короткий момент, но все же остановит внимание и потребует некоторого усилия типа: “т.е. как? —

а–а ...”, разумеется, в том случае, если предшествующий контекст не подготовил уже нас достаточно к подобному повороту событий. Т.е. здесь налицо усилие, направленное на то, чтобы заставить “смысл циркулировать” (выражение М. Ямпольского — см. Ямпольский 1993: 78). Можно сконструировать простейшие варианты подобных высказываний (типологически весьма близкие к строению прозы Платонова), абсурдность которых поверяется не лингвистически, а так сказать, при помощи здравого смысла: “Они поженились, и пошел дождь”, или более тонкий, предложенный М. Л. Гаспаровым: “Они поженились, и у них не родилась дочь”. От воспринимающего здесь требуется преодоление зияния между элементами, восстановление или установление логико-семантической связи.

То, что я предпочитаю говорить о нарушенных **логических** (вернее даже о культурно-логических), а не, скажем, стилистических или лингвистических связях для меня принципиально, поскольку это подчеркивает внеуровневый характер лакун и обрывов. И самая интерпретация вслед за пониманием не может ограничиться одним каким-либо уровнем в своей деятельности, хотя, вне всякого сомнения, деление на уровни является одним из способов остановки внимания — интерпретации.

Теперь, возвращаясь к функциональным различиям языка художественного текста, можно заметить, что нейтрализующая тенденция связана скорее с восприятием, неотрефлексированным “проскакиванием” лакун, в то время как аттрактивная связана скорее с интерпретацией, рефлексивной паузой, т.е. с “физическим телом” текста.

Анализируя новеллу Бальзака, Ролан Барт выделяет некие не очень формальные “единицы чтения” — “лексии” (Барт 1994: 24), отделяемые друг от друга переводом дыхания, т.е. остановками, определяемыми согласно почти физиологическому параметру, вернее, согласно принципу, в котором соединяются семантический и физиологический параметры. “На одном дыхании” читаются тексты, где действие цепляется за действие — детективы, в которых, как правило, действие движется интенцией заполнения первичной, зачинной лакуны (загадка — отгадка).

Обратившись, наконец, к текстам Платонова, надо заметить, что у его повествования очень короткое дыхание, почти одышка, одышка прозы. Проза Платонова требует интерпретационных

остановок почти после каждого слова. Совершенно неслучайно платоновскую прозу почти не могут читать непрофессионалы. Одна из самых частотных жалоб, прошу поверить мне на слово, впрочем не настаиваю на научности данного утверждения, — это, что Платонов вызывает тахикардию.

Выбор конкретного текста для анализа и произволен (в том смысле, в котором случайная выборка экспериментального материала считается более объективной, — предполагаю, что любой текст Платонова при анализе даст схожий результат) и, разумеется, неслучаен. Известно, что рассказ “Усомнившийся Макар” (1929) явился в определенной степени поворотным не только для творчества Платонова, но и для всей русской литературы сталинского периода. Тотальные литературные гонения не в последнюю очередь были инспирированы (или явились удобным предлогом) именно рассказами Платонова “Усомнившийся Макар” и “Впрок” (1931). Характерна здесь литературная чуткость диктатора, распознавшего “что-то не то” в произведении, достаточно сложном для прочтения. Впрочем, как ни странно, советские руководители вообще отличались сверхчувствительностью, когда дело касалось любой формы искусства. Что в точности сказал Сталин по поводу “Усомнившегося Макара” доподлинно не известно, однако “безусловно лишь одно: были такие слова, возможно сказанные в узком кругу: “двусмысленное произведение”, “двусмысленный рассказ.”” (Чалмаев 1988: 22). Эта характеристика для нас исключительно значима, даже если она является мифом. (Легендарность в определенной степени всегда обобщение.) Действительно, двусмысленность, качание между разнообразными смыслами, когда неясно, на каком остановиться, одна из основных особенностей прозы Платонова. Приведу две цитаты, менее литературно чутких, чем Сталин людей, т.е. “прозевавших” Платонова и раскаявшихся только после окрика хозяина: “Л. Авербах так и написал: “Рассказ Платонова — идеологическое отражение сопротивляющейся мелкобуржуазной стихии. В нем есть двусмысленность, но наше время не терпит двусмысленности.” /.../ А. Фадеев в письме Р. С. Землячке из дома отдыха в декабре 1929 года также повторил это слово “двусмысленный”: “Меня ищут в РАППе, /.../ ищут в редакции (в “Октябре”) я прозевал недавно идеологически двусмысленный рассказ А. Платонова “Усомнившийся Макар”, за что мне поделом попало от Ста-

лина, — рассказ анархистский.)” (Чалмаев 1988: 23)⁹ Характерно, что все эти замечания, при их негативности, разумеется, прямо соотносятся, и я бы даже сказала — декларативно инспирированы, уже самим заглавием рассказа: с тем только, что “усомнившийся” в критике превращается в “сомнительного”.

В мою же задачу входит продемонстрировать, каким образом делается, осуществляется эта двусмысленность в “физико-семантической” реальности прозы Платонова. Поскольку я буду анализировать небольшой отрезок платоновского текста, я позволю себе привести его здесь целиком в целях оперативного удобства.

“Среди прочих трудящихся масс жили два члена государства: нормальный мужик Макар Ганушкин и более выдающийся — товарищ Лев Чумовой, который был наиболее умнейшим на селе и, благодаря уму, руководил движением народа вперед, по прямой линии к общему благу. Зато все население деревни говорило про Льва Чумового, когда он шел где-либо мимо:

— Вон наш вождь шагом куда-то пошел, — завтра жди какого-нибудь принятия мер ... Умная голова, только руки пустые. Голым умом живет ...

Макар же, как любой мужик, больше любил промыслы, чем пахоту, и заботился не о хлебе, а о зрелищах, потому что у него была, по заключению товарища Чумового, порожняя голова.

Не взяв разрешения у товарища Чумового, Макар организовал однажды зрелище — народную карусель, гонимую кругом себя мощностью ветра. Народ собрался вокруг Макаровой карусели сплошной тучей и ожидал бури, которая могла бы стронуть карусель с места. Но буря опаздывала, народ стоял без делов, а тем временем жеребенок Чумового сбежал в луга и там заблудился в мокрых местах. Если бы народ был на покое, то он сразу поймал бы жеребенка Чумового и не позволил бы Чумовому терпеть убыток, но Макар отвлек народ от покоя и тем помог Чумовому потерпеть ущерб.

Чумовой сам не погнался за жеребенком, а подошел к Макару, молча тосковавшему по буре, и сказал:

— Ты народ здесь отвлекаешь, а у меня за жеребенком погнаться некому ...

Макар очнулся от задумчивости, потому что догадался. Думать он не мог, имея порожнюю голову над умными руками, но зато он мог сразу догадываться.” (Платонов 1988: 93).

⁹ Цитируются Авербах, Л. О целостных масштабах и частных Макарах. *На литературном посту*. 1929. Кн. 21–22: 164. Фадеев, А. *Повесть нашей юности. Из писем и воспоминаний*. М. 1961: 189–190.

Заглавие: задает сразу инерцию повествованию с пуантом — не “сомневающийся”, а “*усомнившийся*”, т.е. результат некоего процесса — “сомнения”, при этом результат заведомо амбивалентный — то ли так, то ли не так. Кроме того, мы сразу получаем имя героя — *Макар*. Становится ясно, что все действие будет сверяться именно с этим героем. Это существенно, как мы увидим, в том числе для самых первых строк рассказа.

Зачин: “*среди прочих трудящихся*” — первый стык, первая остановка дыхания. Мы имеем здесь противопоставление: если есть ‘*прочие*’, им должен быть кто-то противопоставлен — ‘*прочие*’ и некто. Причем ‘*прочие*’ — слово довольно сильное, оно включает в себя оттенок смысла отдаления (‘*прочь*’), сильный вариант отделения. Вообще, это одно из излюбленных, ключевых слов Платонова — вспомним “*прочих*” “Чевенгура”, обнаруживающее в себе смысловые обертоны неприсоединенности, выпадения именно из процесса дружного построения социализма. С другой стороны, в сочетании с ‘*трудящимися*’ оно предполагает некоторую включенность в это число, причастность к этому обществу, особенно в сочетании с “*среди*”, т.е. внутри, посреди, в центре. Таким образом, уже первое же словосочетание включает в себе довольно сильное противоречие — с одной стороны, выделенности, отделенности некоторого элемента, его противопоставленности чему-то, а с другой стороны — его однородности, включенности и причастности этому. Слова одновременно и притягивают и отталкивают друг друга. Противоречие вызывает внутри некоего монолита.

“*Трудящихся масс*” — второй стык, впрочем, считать их действительно не имеет смысла — почти каждое слово сочетается с каждым вполне парадоксальным образом. Если “*трудящихся*” как субстантив от причастия можно сосчитать по отдельности, соответственно, к ним вполне приложимо “*прочих*”, поскольку семантически оно предполагает отдельность, то о ‘*массах*’ этого уж никак не скажешь — понятие совершенно не квантитивное. Вернее, это словосочетание предполагает некую почти сюрреалистическую картину — ‘*трудящаяся масса*’ (нечто вроде “эротической машины” Де Сада), кроме того, их много: “*Среди прочих*”! Соответственно, выясняется, что не отдельный, единичный элемент противостоит такому же другому (заметим при этом, что и включается в качестве единичного), но некие киша-

щие жизнью массы — рои. Сравнение “трудящихся масс” с роями неслучайно — можно вспомнить “Любовь пчел трудовых” Коллонтай и вообще любовь большевиков к пчелам, подмеченную Дос Пассосом: “Странно, насколько часто они говорят о пчелах. Упорядоченность и сладость улья, кажется, произвела большое впечатление на русских этого времени.” (Дос Пассос 1994: 460.)

И вот среди этих роев:

“*Жили два члена государства*” — очень сильный стык. “*Прочих масс*” и “*два*”, причем, “*члена*”, т.е. отдельных, считанных элемента. Но они сопоставлены с ‘*прочими массами*’, соответственно, каждый из них отдельный, и тем не менее — целый рой — картина, подобная бесконечной делимости атома в сочетании с бесконечной множественностью космоса, который тут же и называется — ‘*государство*’, слово, стоящее в достаточно сильной позиции конца синтагмы. Таким образом, естественнонаучная точка зрения смыкается с социальной, и в результате мы имеем космическую картину — государство как мироздание, каждый из элементов (членов, частиц) которого — ‘*трудящаяся*’ (по аналогии — ‘*кишащая жизнью*’, поскольку “*жили*”) ‘*масса*’.

Распространение (перечисление): “*нормальный мужик*” — следующий стык. Амбивалентность — что значит “*нормальный*”? Ср., если бы было ‘*обыкновенный*’. “*Нормальный мужик*” — это ‘*обычный мужик*’? ‘*Мужик, согласно определенной норме*’? Тогда какой: социальной или общечеловеческой? “*Мужик*” в русском языке может значить и просто: ‘*человек*’, ‘*мужчина*’ и ‘*крестьянин*’, т.е. член социума. Причем “*нормальный*” предполагает новую амбивалентность: в каком смысле “*нормальный*” — в психическом или социальном, а также задает инерцию дальнейшего противопоставления в перечислении: ‘*норма*’ — ‘*отсутствие нормы*’: ‘*этот “нормальный”*’, а тот — не ... Забегая вперед, заметим, что этот стык еще острее: не ‘*а*’ (предполагаемое), а ‘*и*’ (сополагающее).

“*Макар Ганушкин*” — узнавание. Имя героя, вынесенное в заглавие, дает очень сильную остановку с распространением. Мы узнаем имя из названия и новое определение этого имени — “*Ганушкин*”. Имя этой остановки: ‘*А, так вот, кто герой!*’, опускающее нас, разумеется, сразу в литературную традицию, которая здесь явственно противостоит политизированной окраске

лексики первой части фразы. Конечно, “Бедные люди”, ‘маленький человек’ (“Я брат ваш ...”), его ‘нормальность’ подсвечивается теперь и ‘очеловеченностью’ (т.е. “*мужик*” в смысле ‘человек’ — как бы предложенное решение в качании альтернатив), но и, в силу традиции, ‘обыденностью обывателя’ (амбивалентность не снимается традицией — на последовательности вчитывания оттенков смысла я принципиально не настаиваю). Впрочем, последний оттенок характеристики противоречив с учетом традиции — “*мужик*” у Платонова, но ‘чиновник’ у Гоголя и Достоевского. Вписывание в традицию ставит под сомнение психиатрическую часть диагноза ‘нормальности’ у Платонова. Герои Достоевского этим **традиционно** не отличались. Кроме того, фамилия, при узнаваемом сохранении ритмической и грамматической схемы, изменена: не “Девушкин”, а “*Ганушкин*”. Последнее при сохранении уменьшительности (‘маленький’ в любом случае) противостоит ‘девичеству’, застенчивости, нерешительности, мягкости первой фамилии. Это проявляется уже фонетически ‘дев’ — ‘ган’. Литературный код здесь способствует эскалации амбивалентности: уменьшительный суффикс (еще и в сочетании с тем самым именем) нас как бы одновременно отбрасывает в литературную традицию, но, возвращая к первой части фамилии (‘опознали, но ведь не совсем то’), тут же возражает ей. При этом русский семантический ореол слова “*Ганушкин*” (о прочих я намерено не упоминаю в силу неочевидности) — ‘гоношиться’, ‘суетиться’ не очень осмысленно, противоречит явной рефлексивности при видимом отсутствии внешней деятельности подобных героев Достоевского. Кроме того, указание “*мужик*”, разумеется, в одной из своих ипостасей противостоит андрогинности героя Достоевского. Эта семантическая коннотация дает дополнительный оттенок смысла элементу “*нормальный*” — ‘так вот какой мужик — нормальный!’

“*И более выдающийся*” — ни одна из коннотаций предшествующего комплекса не помогает избежать стыка — логического противоречия. Подразумеваемое противопоставление ‘один — нормальный, другой — ненормальный’ заменяется объединением: не ‘а’, а ‘и’, тут же провоцируя новое недоразумение: что же чему здесь противопоставлено? “*Нормальный*” и “*более выдающийся*”. Логика нарушена здесь с одной стороны стилистически: существует некая норма — относительно ее нечто ‘более

выдается', однако стилистически корректнее было бы сравнивать или 'нормальный' и 'более/менее нормальный', или 'более выдающийся' и 'менее выдающийся'. Несколько споткнувшись о стилистическую некорректность, можно все же восстановить некоторую определенность в отношении к 'нормальному', т.е. в этом случае 'нормальный' значит 'обыкновенный', средний, ничем не "выдающийся". С другой стороны, памятуя о литературной и языковой традиции, при сомнительности психической 'нормальности' первого героя, можно задаться вопросом, чем именно 'более выдается' второй герой по сравнению с 'нормальностью' первого (учитывая и весь комплекс 'маленького человека'). Логика русского языка позволяет предположить здесь и еще большую ненормальность, и еще большую обыденность. Таким образом амбивалентность не снимается, скорее, возрастает — все более и более ... Так кто "более выдающийся"?

"Товарищ Лев Чумовой". Здесь характерно, во-первых, противопоставление "мужик" — "товарищ". Два слова-понятия противопоставляются прежде всего в общечеловеческом смысле: 'человек' — "товарищ". Налицо перевод характеристики отдельного элемента в характеристику отношений между элементами: "товарищ" — кому? ("Друг, товарищ и барт" — аналог французской формулы "Egalite, Liberte, Fraternite"). А с другой стороны, разумеется, слово "товарищ" предполагает и социально-политическую амбивалентность: "мужик" = 'крестьянин' (социальная характеристика) противостоит "товарищу" (характеристика политическая — ср. ставшую кличкой характеристику активистов большевистской революции и позже — представителей ее власти, а также ставшее почти бранным определение 'гражданин' — член государства, политически не оцененный — 'тамбовский волк тебе товарищ'). Таким образом, Макар в качестве 'мужика' противопоставляется и исключается из политической системы круговой поруки. 'Трудящиеся массы', делящиеся на 'членов', оказываются вовсе неоднородными согласно различным дискурсивным кодам.

Имя — второе имя, появляющееся по ходу действия, которого, впрочем, нет в заглавии, что существенно. Герой — все-таки Макар. Однако, мы уже подготовлены: "два члена" — один "нормальный", а другой "более выдающийся товарищ". Здесь, на мой взгляд, взгляд аналитического, но, впрочем, принципиально

субъективного (поскольку за что еще мы можем отвечать, кроме как за нашу субъективность) читателя, включается вполне злободневный для А. Платонова код — злободневно-политический. Словосочетание “*Товарищ Лев ...*” предполагает, на мой взгляд актуальную для Платонова фамилию (характеристика второго актанта уже подготовлена именно политически) — соответственно, ‘*товарищ Лев* Троцкий’. Таким образом, следующая за именем фамилия у Платонова резко политически иронична.

“*Чумовой*”, т.е. сумасшедший (психопатологический код) отсылает к комплексу “*нормальный мужик*”, соответственно, ‘и’ снова превращается в ‘а’ (‘один нормальный, а другой — ...’). Литературный код: в сопоставлении с первым героем, отсылающим к Достоевскому, — “*Лев*” также ‘достоевское’ имя. Фамилия — вторая часть имени — резко переводит героя из разряда ‘маленьких и мягких’ в разряд ‘грубых и буйных’ (ход, отчасти подсказанный Достоевским: “Мышкин” — “идиот”), только в простонародно-сниженном варианте: ‘*чумовой*’. “*Ганушкин*” противостоит “*Чумовому*”, как смягченный вариант сумасшествия сильному и как мелкий (‘гоношиться, суетиться’ — тихое помешательство, т.е. “*Ганушкин*” теперь подсвечивается еще и “Мышкиным”), безобидный, — сильному и грубому (буйному, грозному — здесь, читай, — “Рогожину”). При такой плотности аллюзий на Достоевского его словосочетание “Князь Лев Мышкин” (ср. “светлейший князь”) превращается в устрашающий апокалиптический вариант: <Князь> *Лев* <Троцкий> *Чумовой* (“Князь Тьмы” — ‘Князь Чумы’). Элемент “чума” может отослать нас к “Пиру во время чумы” в свете кодировки литературной традицией, во всяком случае, это самая литературно маркированная “чума” в русской литературной ментальности, но может и не отсылать — на этом трудно настаивать. Другое примечание: литературные отсылки, кроме употребленных во вступлении для характеристики героев, далее в ходе рассказа практически не играют никакой роли — они лишь задают инерцию расстановки оценочных акцентов.

На этом, пожалуй, зачин заканчивается, вернее, это ‘нереализованный’ или ‘ложный’ финал, типичный, как мы увидим, для Платонова.

Однако, я не упомянула еще об одном коде — это код фольклорный, предопределяющий новые обертоны амбивалентности.

Зачин в своем наиболее общем виде строится по вполне стандартной фольклорной схеме: “Жили <были> два <брата>, <один умный> [заменено на —] “нормальный”, <а другой — дурак> [заменено на —] “более выдающийся”. Фольклорная схема в силу ее архаичности и повторяемости всегда очень ощутима, соответственно, маркированы, фиксированы все ‘места’ в такой схеме.

Стандартный зачин: “В некотором царстве, в некотором государстве ...” У Платонова имеем: “Среди прочих трудящихся масс”. Элемент “среди прочих” выполняет семантически функцию элемента фольклорной схемы “в некотором” — в каком-то одном из ... “В государстве” отзывается в “два члена государства”. Выпало “царство”, оно замещено элементом “трудящихся масс”, что дает немедленную коннотацию с политизированной лексикой: ‘царство трудящихся’ или ‘господство трудящихся’. Далее выпадает элемент ‘были’ (‘жили-были’). Разумеется, если бы Платонов оставил жесткий фольклорный вариант, это слишком очевидным образом перевело бы его повествование в иной стилистический разряд, однако, это не означает, что его отсутствие неощутимо. (“Жить-то он жил, а вот быть-то его не было ...” — ‘жизнь’ как бы в отсутствии ‘бытия’ — процесс, преобладающий над сущностью.)

Далее по фольклорной схеме: ‘два брата’. Элемент ‘братья’ замещается “членами государства”, что, конечно, весьма маркировано и тянет за собой оценочный шлейф: общечеловеческий, родственный тип отношений заменен государственным, безличным (“член” — только единица ‘членения’ — ‘административная единица’, как сказал бы Андрей Белый.) Кроме того, соотношение этого выпадения с наличествующим элементом “товарищ” регистрирует лицемерие политического дискурса: “товарищ”, но не ‘друг и брат’.

Затем схема ‘один умный, а другой — дурак’ наполняется у Платонова соответственно, как уже было показано, с осложнением амбивалентностью.

Вопору задаться вопросом, кто же все это написал — Платонов или литературный, политический, фольклорный дискурс. Язык или языки пишут за писателя или все же он эксплуатирует их по своему усмотрению. Думается, что и то и другое.

Однако, финал зачина (ощущение финальности связано в первую очередь с завершением фольклорной нормативной синтагмы) оказывается ложным — предложение не закончено, оно получает дальнейшее распространение: “*Лев Чумовой, который ...*” Ощущение стыка здесь возникает по причине нарушения логики нормативного повествования. У нас уже есть герой — Макар, даже мы уже, поколебавшись, признали его протагонистом. Чумовой составляет ему пару как тень свету. Оба получили равновесомые характеристики (“*нормальный мужик*” и “*более выдающийся товарищ*”). Но оказывается, что речь дальше продолжается именно о Чумовом, значит, он действительно “*более выдающийся*”, что здесь выражено в том, что он более достоин распространения повествования. Дискурс вновь начинает противоречить себе. Преимущество дальнейшего повествования противоречит ‘уже-почти-упраздненной’ амбивалентности характеристики (т.е., грубо говоря, ставшей отрицательной). Дальше — больше: “*который был наиболее умнейшим на селе*” — весь комплекс Чумовой этой фразой переворачивается еще раз с головы на ноги. “*Более выдающийся*” получает здесь не просто подтверждение, а превосходную степень в квадрате формулировки “*наиболее умнейшим*”. (Разумеется, избыточность подобной конструкции сигнализирует очередной стык — единственное, что подвергает сомнению данную характеристику — зачем стык?). Сравнительная степень переходит в превосходную, совершенно подавляя первого героя этой пары, т.е. какая там амбивалентность! — уже и **сравнение** невозможно. “*Выдающийся*” также превращается в “*умнейшего*”, причем именно превращается — по сходству звучания, давая ответ ‘превосходности’ слову “*выдающийся*”, которого в нем не содержится грамматически.

И, разумеется, это распространение совершенно взрывает фольклорную схему, которая, покачавшись, все же установилась — не ‘первый умный, а второй — дурак’, все наоборот — “*был наиболее умнейшим на селе*”. Дискурс опять солгал, слукавил и продолжает упорствовать в своей лжи и дальше.

“*И благодаря уму ...*” — снова про Чумового, причем утверждение уже в качестве простой констатации (больше никого не надо убеждать, даже как бы между прочим, в придаточном предложении — это общеизвестно и общепринято). Однако созвучие

“Чумовой...благодаря уму” приводит радио и отклонение от него к общему знаменателю, вновь тем самым смещая оценки.

“Руководил движением народа вперед” — новый стык. “Благодаря уму, руководил” — снова избыточность логико-повествовательного, но и отчасти нормативно-этикетного, и политического характера. Зачем упоминать, что “руководил” именно “благодаря уму” — благодаря чему же еще? Это ставит под сомнение ‘придаточность’ фразы в запятых, придавая ей излишнюю педалированность и тем самым слегка дискредитируя.

“Движением народа вперед, по прямой линии к общему благу” — фраза странная, хотя вроде и политически, и логически респективная. Опять некоторая избыточность, лишний элемент: “вперед, по прямой линии”, избыточность относительно языковой и политической нормы, не принятая в политическом дискурсе, как бы обнажающая его геометризм и схематизм. Политически корректно было бы: ‘движением народа вперед к общему благу’. ‘Линия’ здесь берется очевидно из словосочетания ‘линия партии’, нагромождая политизированную лексику, доводя тем самым ее до абсурда, тем более с утерей элемента ‘партии’ и добавлением излишнего элемента “по прямой”. Это уже игры, трансформации, в приложении к сакральным текстам недопустимые.

“Зато все население деревни ...” — амбивалентность семантики. Что значит “зато”? ‘Но’ или ‘потому’? Дальнейшая фраза дает некоторые нити: “Когда он шел где-либо мимо ...” — т.е. явно шел в стороне от народа, “где-либо” и вообще “мимо”.

Т.е. движение народа — “по прямой”, а Лев Чумовой — “где-либо мимо” — противоречие логико-семантическое, ставящее под сомнение весь предшествующий постулат о руководстве и движении. При этом подчеркивается оппозиция “все население” и Чумовой, что заставляет сомневаться в элементе “общее благо”. “Все население” как хор в греческой трагедии — бездействующий многоголосый (в отличии от Пушкинского ‘безмолвствующего’) комментарий.

“Наш вождь шагом куда-то пошел ...” — снова языковая избыточность, подчеркивающая сверхзначимость события, тем самым ставящая его под сомнение на уровне дискурса. “Наш вождь”, т.е. тот, который ведет народ, и было понятно куда, пошел “куда-то”. Смысловые коннотации: ‘неизвестно, куда пошел вождь’. При этом он отделен от народа, и его движение —

это “где-либо”, вернее, теперь — “где-либо”, принимаемое народом за “куда-то”, т.е. за направленное движение. Вся фраза логически некорректная, а политически — совершенно невозможная, если свести в комплекс все семантические обертоны, получим: ‘Вот тот, который нас ведет к общему благу, пошел себе куда-то’.

Впрочем, все же у народа есть некоторые подозрения ‘куда’, только не в варианте указания на место, а скорее, именно телеологического характера — ‘что из этого будет’. Снова амбивалентный комментарий к “общему благу”. Все было определено: куда? — “вперед”, зачем? — “к общему благу”, как? — “по прямой линии”. Теперь же: “где-либо”, “куда-то”, “какого-нибудь”. “Пошел, — завтра жди какого-нибудь принятия мер...” — несмотря на остающуюся неопределенность (“какого-нибудь”) все же появляется и нечто предопределенное (“принятие мер”). Это сопоставимо с народными приметам: ‘если то-то и то-то, то жди...’ С другой стороны, сказано, что будет “принятие мер”, что вновь соотносится с элементом “общее благо”, поскольку изначально именно это определяло функции Чумового. “Меры”, вероятно к “общему благу” — будут приняты, но при этом движение “куда-то” предполагает, что “меры” будут приняты ‘оттуда’, т.е. дойдет один — народ останется на месте, что противоречит его движению “по прямой к...” Кроме того, смена элемента “общее благо” на “каких-нибудь мер” (читай, ‘еще неизвестно каких’) выдает уже некоторое сомнение в положительности первого.

“Умная голова, только руки пустые...” — аберрация на уровне логики сочетаемости фразеологии, вновь лукавство дискурса. В русском языке существуют фразеологизмы: ‘умная голова’ и ‘с пустыми руками’, а также — ‘пустая голова’ и ‘умелые руки’. Платонов исключительно тонко использует отсутствие синтаксического контекста, переводя ‘пустые руки’ в именительный падеж констатации, с тем чтобы совершенно перевернуть ‘видимый’ смысл всей фразы. “Руки пустые” — сегмент фразеологизма, неправильно употребленный, дискредитирует семантическую адекватность вполне корректного для русского уха элемента “умная голова”, именно заставляя вспомнить о еще одной ‘нормативной’ ‘пустой голове’.

Выражение “голым умом” подкрепляет амбивалентность употребления предшествующей фразеологии. Здесь снова видим ин-

версию — не ‘голыми руками’, что было бы привычнее, но “умом”, т.е. опять ‘голова’ вместо ‘рук’ (или наоборот).

“Макар же ...” — наконец-то снова о Макаре. Мы столько раз споткнулись, что можно было и забыть о первом герое. Однако, нам вполне последовательно напоминают, причем в отдел-яемом определении (само собой разумеется): “как и любой му-жик...”, т.е. подтверждение ‘нормальности’ как ‘обычности’ — как все, а с другой стороны — “же” — подчеркивание отдель-ности от Чумового. Но далее следует вполне загадочная фраза: “больше любил промыслы, а не пахоту ...” Значит ли это в свете противопоставленности характеристик Чумового и Макара, т.е. народа, что Чумовой ее, пахоту, любил? В логике изложе-ния — да, в логике дискурса — совершенно необязательно. Нам уже столько раз солгали, что можно и усомниться.

“И заботился не о хлебе, а о зрелищах ...” — обыгрывание из-вестной античной формулы: плебс Рима требует и того, и дру-гого, как известно. Что это означает в данном контексте? Макар почему-то сосредоточивается именно на чем-то эфемерном, так сказать, ‘умозрительном’ — на ‘зрелищах’. Соответственно, это противоречит нижеследующему “заключению товарища Чумово-го”, что у него “порожня голова”. Вновь то, что говорится сло-вами, не имеет никакого отношения к смыслу сказанного. Мы подготовлены тем, что “пустая голова” значит “умные руки” — но тогда почему “зрелища”, а не “пахота”? Амбивалентность торжествует.

Далее: “организовал <...> народную карусель, гонимую вет-ром ...” — ‘карусель из народа’ или ‘карусель для народа’? Разу-меется, “карусель” — движение по кругу — противостоит движе-нию “по прямой”, к сожалению для Платонова, уже дискредити-рованному им же самим. Макар, “не взявши разрешения”, являет-ся настоящим оппонентом Чумового, поскольку именно Макар берет на себя ответственность, устанавливает какие-то иные из-мерения для “населения” — в первую очередь, мифологические, циклические.

“Гонимую кругом себя” — явственное логико-языковое проти-воречие, усиленное употреблением нетрадиционной в подобном контексте формы “кругом” вместо ‘вокруг’, а также подсвечен-ным отчетливо ‘мятежно’-романтическим определением ‘гони-мая’ вместо пояснительного придаточного оборота вроде ‘кото-

рая была бы ...' (хотя в этой ситуации пояснения устройства карусели определение 'гонимая' все равно было бы стилистически противоречиво). Разумеется, остается совершенно непонятным, каким образом, 'кругом' чего все-таки должна двигаться карусель. Дальнейшее нагнетение 'революционно'-романтических аллюзий ('ожидание бури', 'отринутый покой', 'тоска по буре'), разумеется, анаграммирует неназванный 'мятеж', стихийный ('ветер', 'туча'), 'безмолвный' ("молча тосковавшему по буре") и бессмысленный, что выражается в нагромождении словесно-логических aberrаций, в частности вокруг понятия 'покой'. С одной стороны "народ стоял без делов", т.е. по логике вещей находился 'в покое', но с другой стороны, в этом-то "без делов", как оказывается, и заключался 'мятеж' Макара, который "отвлек народ от покоя". 'Физическая' логика здесь противоречит политической ('покой' = нормальное течение жизни = 'дело' или 'работа', т.е. оппозиция 'покой' — 'работа' в терминах физики обрачивается синонимией в политической лексике) и литературно-романтической ("Как будто в бурях есть покой ...").

Кроме того, вся сцена располагается на фоне фольклорной идиомы 'Куда Макар телят не гонял ...', что опять-таки способствует усилению ощущения двусмысленности и неразберихи. Виноват ли Макар, в том, что у Чумового сбежал жеребенок? С точки зрения Чумового — да

("Если бы [...], но Макар ..."), с точки зрения фольклорного дискурса — нет ('не гонял'), согласно логике 'анаграмматической' — да ("Макар Ганушкин" сооружает "карусель гонимую", так же как Чумовой руководит благодаря уму).

Здесь мы позволим себе прервать детальный анализ, констатируя тем самым, с одной стороны, его принципиальную незавершенность (в силу субъективности каждого прочтения), а с другой стороны, — возможность воспроизведения намеченного алгоритма анализа (поскольку любой читатель-интерпретатор принадлежит культурно-языковому пространству, и в этом смысле безусловно объективен). Для демонстрации специфики строения платоновского текста проанализированный отрывок представляется достаточным. Как кажется, основой интерпретации повествования такого типа должно стать осознание того, что здесь любая попытка найти некую единственную логику закономерности обречена на провал заранее. Причем положение усугубляется тем,

что в неразрешимый ‘диалог’, так сказать, диалог ‘бахтинского’ типа, вступают не индивидуальные речевые позиции героев, а целые языковые области (представленные в нижнем пределе единицами уровня морфем), по-своему и противоречиво описывающие окружающий мир. В ситуации вовлеченности в определенный политический и идеологический дискурс подобное отсутствие ‘единственно верного решения’ оказывается фатальным, а судьба самого произведения и автора предрешенной, в особенности в России, где ‘слово и дело’ издавна и традиционно отождествлялись в процессе государственного строительства (см. Лотман, Успенский 1975).

Литература

- Барт, Р. (1989). “От произведения к тексту”. В: Барт, Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Москва, 414–415.
- Барт, Р. (1994). *S/Z*. Москва: Ad Marginem.
- Бобрик, М. (1995). “Заметки о языке Андрея Платонова”. *Wiener Slavistischer Almanach* 35: 165–191.
- Вагнер, Р. (1978). “О назначении оперы”. В: Вагнер, Р. *Избранные работы*. Москва, 540–566.
- Вагнер, Р. (1978). “Об актерах и певцах”. В: Вагнер, Р. *Избранные работы*. Москва, 567–624.
- Григорьева, Е. (1987). “Распыление мира в дореволюционной прозе А.Белого”. *Ученые записки Тартуского Ун-та*. 748. Тарту: 134–142.
- (1989). “Эмблема и сопредельные феномены в семиотическом аспекте их функционирования”. *Труды по знаковым системам* 21. Тарту: 78–88.
- (1997). “Эмблема. Принцип и явление”. *Лотмановский сборник 2: “О.Г.И.”*. Москва.
- Дос Пассос, Д. (1994). “Восточный экспресс”. В: Джон Дос Пассос. *Манхэттен*. СПб., 460.
- Лотман, Ю., Успенский, Б. (1975). “Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры”. *Ученые записки Тартуского университет* 358. Тарту.
- Минц, З., Мельникова, Е. (1984). “Симметрия и асимметрия в композиции “Третьей симфонии” А. Белого”. *Труды по знаковым системам* 17. Тарту: 84–92.
- Одоевский, В. (1975). *Русские ночи*. Москва.
- Платонов, А. (1988). *Государственный житель*. Москва.

- Стругацкий, А., Стругацкий, Б. (1992). *Понедельник начинается в субботу. Сказка о тройке*. Москва: Текст.
- Толстая-Сегал, Е. “О связи низших уровней текста с высшими. (Проза Андрея Платонова)”. *Slavica Hierosolymitana. Vol. 3*: 89–109.
- Чалмаев, В. (1988). ““Нечаянное” и вечное совершенство Андрея Платонова”. В: Платонов, А. *Государственный житель*. Москва.
- Ямпольский, М. (1993). *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*. Москва.
- Seifrid, Th. “Against Matter. On the Language of Andrej Platonov’s “Kotlovan””. *Slavic and East European Journal. Vol. 31. N 3*: 370–387.
- Yates, F. (1966). *The Art of Memory*. London.

**Analytical reading: «Russkie nochi» by V. Odoevsky.
«Usonnivschijsja Makar» by A. Platonov**

The following notes represent the result of analytical perusal of two completely different texts. To some extent the approach to these texts must be also regarded as completely different. In the case of «Russkie nochi» by Odoevsky this approach can be defined as an attempt to outline the certain structural regularities operating with ready-made analytical scheme of emblematic type of signification. In the case of «Usonnivschijsja Makar» the method is literal, word for word reading of intentionally limited piece of verbal text. Nevertheless there is something uniting these two analyses: that is certain intention of peering into or ‘reading into’ verbal text, some tendency of textual discrimination or dominating of written text over interpretative effort. The author consciously attempts to represent the process of interpretation namely as the **process** and not the final result of interpretative effort that is already alien to the text itself. With no doubt that is the task of hermeneutic kind .

**Analüütilise lugemise kogemus: V. Odojevski “Vene ööd”.
A. Platonovi “Kahtleja Makar”**

Esitatud tähelepanekud põhinevad kahe täiesti erineva teksti analüütilise lugemise kogemusel. Ka lähenemised kummalegi tekstile on erinevad: Odojevski “Vene ööde” struktuuri teatud seaduspärasuste väljaselgitamisel on rakendatud varem teise teksti alusel väljakujundatud skeemi, “Kahtleja Makari” puhul on aga tegemist teksti intentsioonist lähtuva täht-tähe- lise lugemisega. Ühendab eeltoodud meetodeid püüd võimalikult teksti “sisse minna”, teksti domineerimine interpreteerimise suhtes. Siit lähtuvalt

ka ulatuslikud väljakirjutused Odojevski tekstist ja piirdumine Platonovi jutustuse puhul vaid mõne lõigu analüüsiga. Ülesandeks on interpreteerimisprotsessi enese esitamine, interpretatsiooni kujutamine just nimelt protsessina, mitte tulemusena, mis oma olemuselt on juba tekstiväline. Autor annab enesele aru, et tegemist on hermeneutilise ülesandega.