Министерство образования и науки Российской Федерации
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ (НИ ТГУ)
Филологический факультет
Кафедра истории русской и зарубежной литературы

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ В ГЭК
Заведующий кафедрой
д-р филол. наук, доцент
_____ В.С. Киселев
«10» июня 2019 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

ДИАЛОГ ТВОРЧЕСКИХ МИРОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И А. ПЛАТОНОВА

по основной образовательной программе подготовки магистров
направление подготовки 45.04.01 – Филология

Горбачевский Кирилл Сергеевич

Научный руководитель ВКР
Д-р. филол. наук, доцент
_____А.А. Казаков
подпись
«10» июня 2019 г.

Автор работы
студент группы № 13781
_____К.С. Горбачевский
подпись

Томск-2019

Аннотация

Данная работа посвящена диалогу творческих систем Ф. М. Достоевского и А. Платонова в контексте преемственности. Проблема заключается в том, что значительных различий в поэтике и в основных аспектах творчества гораздо больше, чем потенциальных сходств, сам А. Платонов отзывался о Ф. М. Достоевском критически. Однако наличие общих тем, а также общих принципов из реализации в художественном поле позволили предположить наличие значительных общих сходств на уровне поэтики, структуры, образов, мотивов.

Объектом исследования является творчество Ф. М. Достоевского и А. Платонова, относительно общих категорий и способов художественной реализации отдельных творческих концептов и идей.

Предметом исследования является типологические и контактные схождения между двумя различными творческими системами.

Новизна данной работы обуславливается тем, что в основном в центре внимания исследователей оказываются некие частные случаи пересечения и родства двух на первый взгляд разных творческих систем. В данной же работе сделана попытка обозначить некоторые более общие черты, говорящие не только и не столько о ситуативных схождениях, сколько о глубоком родстве и преемственности творческого метода А. Платонова по отношению к Ф. М. Достоевскому.

Были поставлены следующие задачи: анализ рецепции Платоновым творчества Достоевского, анализ общих предпосылок для сопоставления, в том числе типологическое родство (место в актуальном для конкретного автора литературном процессе), анализ частных сходств. Были рассмотрены сходства в области художественной антропологии, были проанализированы темы гротеска, утопических / антиутопических контекстов, проблема идеологического слова в пространстве текста.

Работа в похожем тематическом поле обуславливает и похожие способы реализации темы и идеи художественными средствами. Были выявлены общие мотивы в разрезе художественной антропологии: мотив расщепленности / нестабильности человека и мира, амбивалентного и неустойчивого положения человека в экзистенциальном и онтологическом смысле. Это реализуется через гротеск, который выступает как универсальная модель универсума. Данная тема продолжается в разрезе утопических / антиутопических контекстов: выявлено и проанализировано сложное сочетание утопических и антиутопических мотивов, и взаимный диалог, и взаимное перетекание. Далее мы выявили общность в методах реализации «идеологического слова» через структуру и архитектонику романа.

Перспективы дальнейшего исследования заключаются в уточнении и конкретизации потенциально-схожих концептов и моделей. В частности, модели «героя-идеолога». Также потенциально выявляется проблема полифонизма у Платонова.

Введение....3
Глава I. Ф.М. Достоевский и А.П. Платонов: вопрос влияния и типологического родства..8
1. Ф. М. Достоевский в творческой системе А. Платонова....8
1.1. Типологическое схождение: Достоевский....8
1.2.Типологическое схождение: Платонов....12
1.3. Контактные схождения....15
2. Художественная антропология Ф. М. Достоевского и А. Платонова: общий план....23
2. 1. Человек Ф. М. Достоевского....23
2.2. Человек А. Платонова....29
Глава II. Поэтика и проблематика Ф.М. Достоевского и А.П. Платонова: сопоставительный аспект....35
3. Самосочиненный человек Достоевского и самодельный человек Платонова....35
4. Гротесковость в творчестве Ф. М. Достоевского и А. Платонова....44
4.1. Гротеск Ф. М. Достоевского....45
4.2. Гротеск А. Платонова....48
5. Утопические и антиутопические контексты творчества А. Платонова и Ф. М. Достоевского....52
5.1. Утопическое и антиутопическое у Достоевского....52
5.2. Утопическое и антиутопическое у Платонова....61
6. Идеологическое слово у Ф. М. Достоевского и А. Платонова....65
6.1.Проблема идеологии, идеи и идеолога....65
6.2.Идеологическое слово у Ф. М. Достоевского: проблема героя-идеолога....67
6.3. Идеологическое слово у А. Платонова....72
Заключение....76
Библиография....78

Введение

Тема данной научной работы звучит как «Диалог творческих миров Ф. М. Достоевского и А. Платонова». Она посвящена преемственности творческой системы А. Платонова по отношению к Ф. М. Достоевскому, в ней содержится анализ предпосылок для такого схождения, в дальнейшем — сформулированы основные объединяющие черты.

Проблема данной работы заключается в том, что родственный контекст для Достоевского и Платонова найти достаточно непросто. На первый взгляд значительных различий в поэтике и в основных аспектах творчества гораздо больше, чем потенциальных сходств. Весом тот факт, что А. Платонов в корпусе своих публицистических текстов достаточно неодобрительно отзывался о Достоевском, подтверждение чему можно найти в тексте данной работы. Однако данная работа предполагает наличие гораздо более весомых схождений, которые достаточно сложно выявить просто прочтением корпуса текстов.

Предпосылкой для такого предположения служит тот факт, что обе творческих системы предполагают, как минимум одну важную общую интенцию — интенцию к онтологизации социального, политического и социального, экзистенциально-философский подход к перечисленным категориям. Из этого вытекает теоретическая общность методов художественной реализации данной интенции.

В дальнейшем мы выявили, что это предположение в определенной степени подтверждается. Художественные миры Платонова и Достоевского характеризуются сложным сплавом гротеска, утопизма и идеологичности. Сложность сочетания перечисленных категорий заключается в тех крайне амбивалентных чертах, которые они приобретают в рамках каждой конкретной творческой системы. Гротеск Достоевского и Платонова утопичен и идеологичен, идея и утопия гротескна.

Другим важным фактором является то, что именно это сложное сочетание уникально. В рамках данной работы мы показываем, что и Достоевский, и Платонов занимают специфическое место относительно актуального для них литературного процесса, и это напрямую обусловлено особенностями творческого метода.

Сама история изучения диалога Платонова и Достоевского включает в себя не так много исследований. Можно выделить работы Е. Н. Проскуриной, С. И. Ипатовой, С. Яблонской. Они посвящены разным аспектам диалога художественных миров. Е. Н. Проскурина и С. И. Ипатова концентрируются на поиске прямых и непрямых цитат, отсылок, скрытой

полемики, реминисценций, работы С. Яблонской посвящены сопоставлению системы персонажей.

Отдельно стоит упомянуть работы, посвященные проблематике утопического / антиутопического, гротескного и идеологического у Платонова и Достоевского. Фундаментальной для нас является концепция М. М. Бахтина, изложенная в исследованиях «Проблема поэтики Достоевского» и «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса». В последней была изложена концепция карнавальной культуры, и в частности широко затронута проблематика гротеска, которая имеет большую значимость в рамках данной работы. Гротеск как составляющая часть карнавальной смеховой культуры в данном исследовании рассматривается как универсальная модель мира, которая обуславливает другие значительные особенности обоих творческих систем. В «Проблемах поэтики Достоевского» также затрагивается тема карнавала, но уже в практическом приложении к творчеству Достоевского, что также нашло отображение в рамках настоящего исследования.

Проблематика гротеска и карнавала также рассматривается в работе Е. Меньшиковой, «Гротескное сознание как явление советской культуры: На материале творчества А. Платонова, Ю. Олеши, М. Булгакова». В большом разделе, посвященном Платонову, убедительно демонстрируются своеобразие гротескного мирообраза и его художественная реализация в рамках творческого метода автора.

Проблематика идеи, идеологического слова и героя-идеолога рассматривается на материале работ таких исследователей, как О. А. Богданова, А. Б. Криницына, Г. М. Ребель, Р. Г. Назиров.

Проблема утопического и антиутопического рассматривается через работы таких исследователей, как Г. Морсон. М. В. Покотыло, Б. Ланин, С. Г. Шишкина, Х. Гюнтер, А. Худзинская-Паркосадзе и др. Большую значимость имеет концепция Г. Морсона, которая подразумевает, что антиутопия является антижанром. Собственно, творчество А. Платонова и Ф. М. Достоевского у нас рассматривается именно через призму данной концепции. Немаловажен также термин «метаутопия», который Морсон применяет по отношению к художественному тексту Достоевского.

Также мы в значительной степени опираемся на исследователей, которые изучали широкий спектр проблематики творчества А. Платонова и Ф. М. Достоевского. Это С. Г. Шишкин, Г. М. Фридлендер, И. И. Виноградов, Н. М. Малыгина, С. Бочаров, Е. Толстая-Сегал и другие.

Новизна данной работы обуславливается тем, что в основном в центре внимания исследователей оказываются некие частные случаи пересечения и родства двух на первый взгляд разных творческих систем. В данной же работе делается попытка обозначить некоторые более общие черты, говорящие не только и не столько о ситуативных схождениях, сколько о глубоком родстве и преемственности творческого метода А. Платонова по отношению к Ф. М. Достоевскому.

Актуальность данной работы обусловлена неугасающим интересом к проблематике творческого диалога, в том числе русской классики и русского же модернизма, различных эпох, школ и направлений в рамках отечественного литературного процесса.

Объектом исследования является творчество Ф. М. Достоевского и А. Платонова, относительно общих категорий и способов художественной реализации отдельных творческих концептов и идей.

Предметом исследования является типологические и контактные схождения между двумя различными творческими системами.

Гипотезой, лежащей в центре данной работы, является идея, что схожий подход к социальной, политической и психологической проблематике в рамках художественных миров Ф. М. Достоевского и А. Платонова, а именно тенденция к осмыслению данных категорий через экзистенциально-философские концепты, их онтологизацию, подразумевает и схожие методы реализации данной тенденции. Более того, амбивалентное и пограничное положение Платонова и Достоевского относительно актуального для них литературного процесса позволяет говорить не только о каком-то типологическом родстве, но и контактном, то есть о преемственности творческого метода А. Платонова относительно Достоевского.

Цель исследования — выявление общих, типологических и контактных, сходств в рамках творческих систем Ф. М. Достоевского и А. Платонова, которые могли бы говорить о глубокой преемственности.

Задачи исследования звучат следующим образом:

1. Изучить вопрос прямого влияния Достоевского на Платонова, проанализировать высказывания Платонова о Достоевском и его наследии.
2. Исследовать проблему типологического родства писателей — и в аспекте непосредственного сходства, и в аспекте обособленности от остальных писателей их поколения.

3. Сделать сопоставительный анализ антропологии двух классиков, в частности, рассмотреть сходство модели «самосочиненного» (у Достоевского) и «самодельного» (у Платонова) человека.
4. Изучить особенности героя-идеолога и приметы идеологического романа у названных мастеров прозы;
5. Рассмотреть проблематику и поэтику утопического у авторов «Братьев Карамазовых» и «Чевенгура».
6. Проанализировать специфику гротеска у Достоевского и Платонова.

Наличие достаточно большого корпуса текстов как у Платонова, так и у Достоевского диктует необходимость выбрать конкретный материал, на котором концентрируется данное исследование и обосновать этот выбор.

Для сопоставительного анализа мы главным образом используем романы «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского и «Чевенгур» А. Платонова. Это обусловлено следующими соображениями:

1. Для подобного рода сопоставлений корректно выбирать эквивалентные единицы. То есть, наиболее продуктивно сопоставлять именно роман и роман, а не роман и рассказ, роман и повесть и так далее, поскольку романная форма даже в специфическом контексте диктует свои особенности в аспекте поэтики и структуры, которые нельзя не учитывать.
2. И «Чевенгур», и «Братьев Кармазовых» принято рассматривает как кульминационные в рамках творческой биографии Платонова и Достоевского соответственно. Подразумевается, что вся (или по крайней мере наиболее ценная, большая и значимая часть) галерея творческих мотивов и инструментарий их художественной реализации расположены в этих романах.
3. На материале романа, в частности «Братьев Карамазовых» и «Чевенгура» легче и нагляднее отследить и проанализировать достаточно объемные категории. Например, категорию утопического / антиутопического.

Обращение к конкретно «Братьям Карамазовым» и «Чевенгуру» однако не исключают использование и всего остального корпуса текстов там, где это отвечает интересам исследования и адекватно его целям. В частности, речь идет о публицистическом и эпистолярном наследии авторов.

Структура исследования выглядит следующим образом:

Глава I. Ф.М. Достоевский и А.П. Платонов: вопрос влияния и типологического родства. В рамках данной главы мы обоснуем, почему художественные системы Платонова и Достоевского можно рассматривать в ракурсе каких-либо схождений и вообще говорить о возможности какой-либо преемственности. Также в рамках главы будут намечены основные направления для анализа и сопоставления.

Глава II. Поэтика и проблематика Ф.М. Достоевского и А.П. Платонова: сопоставительный аспект. В данной главе мы переходим уже к конкретному анализу и рассмотрению намеченных направлений. Это художественная антропология, гротеск, утопические и антиутопические контексты, реализация идеологического слова в рамках творческого метода.

В заключении будут подведены итоги исследования, систематизированы его результаты и сформулированы дальнейшие перспективы работы.

Глава I. Ф.М. Достоевский и А.П. Платонов: вопрос влияния и типологического родства

1. Ф. М. Достоевский в творческой системе А. Платонова

Прежде чем с точки зрения конкретики сравнивать творческие системы Ф. М. Достоевского и А. Платонова, необходимо наметить теоретические основания для такого сравнения. На ранних этапах данной работы мы считаем целесообразным выделить две точки схождения, которые в последствии станут отправными для всего остального анализа. Это типологические и контактные схождения.

Под типологическими мы понимаем тот тип тождества, который обусловлен местом обоих авторов в актуальном для них литературном процессе. Это включает в себя общую жанровую характеристику творческого метода, а также принадлежность автора к конкретной школе, направлению или течению внутри отечественного литературного процесса. Понятно, что в данном контексте предметом пристального внимания становятся не эти характеристики сами по себе, а скорее те отклонения от течений и влияний актуальной литературной эпохи, которые на наш взгляд характерны для обоих авторов, и которые пусть и косвенно, но говорят о каком-то принципиальном родстве.

Под контактными схождениями мы понимаем весь корпус непосредственно рецептивных схождений — естественно с точки зрения рецепции Платоновым творчества Достоевского, следы которой можно найти во всем корпусе его сочинений, в диапазоне от прямых упоминаний и цитат, до косвенной цитации, скрытой полемики и общности тематического и проблемного поля. Данная часть работы не претендует на однозначный и конечный научный вывод, она предназначен для того, чтобы наметить первые и самые общие основания для сопоставления.

1.1. Типологическое схождение: Достоевский

Мы считаем, что целесообразно начать с самых общих категорий. Поэтому первое, на что необходимо обратить внимание, это понятие творческого метода. По определению В. Д. Сквозникова, «В современном научном представлении и словоупотреблении творческий метод — это принципиальный способ пересоздания действительности при ее художественном воссоздании. Определяясь мироощущением и мировосприятием писателя,

в конечном счете национальной и исторической обстановкой, метод в свою очередь определяет единство воплощения своеобразного видением мира»[1].

Творческий метод Достоевского, что общеизвестно, определяется как реализм. Однако именно с этого момента начинается то, на что следует обратить внимание. По замечанию исследователя К. А. Степаняна, применительно к реализму Достоевского всегда делаются какие-либо дополнительные уточнения: «психологический», «социально-психологический» или «философско-экзистенциальный» реализм[2]. Важно заметить, что мы не принимаем тезиса, согласно которому есть какой-то «чистый» реализм, а есть «особый реализм» Ф. М. Достоевского, однако же творческий метод автора содержит в себе компоненты, которые значительно дифференцируют его от представителей как зарубежного, так и отечественного реализма актуальной литературной эпохи и предшествующих.

Аргументом в пользу того, что такая дифференциация действительно существует, может служить тот факт, что современная Достоевскому критика эпизодически вообще отказывала автору в статусе писателя-реалиста: Е. Марков утверждал, например, что Достоевский «не умеет поймать и обрисовать душу персонажа в ее объективных проявлениях»[3].

Нас интересует именно этот специфический вариант реализма, который дифференцирует творческий мир Достоевского от аналогичных современных ему систем. Сам автор сознательно дистанцировал свой метод, называя его «реализмом в высшем смысле». Сейчас мы рассмотрим, что именно подразумевается под этим определением.

Для начала, мы сделаем уточнение. Статус Достоевского как писателя-реалиста не может подвергаться сомнению, об этом говорит большое количество работ, которые посвящены своеобразию этого «реализма». Например, работа Г. М. Фридлендера, «Реализм Достоевского». В ней исследователь рассматривает в том числе исторический контекст, в рамках которого бытовало творчество автора.

Фридлендер указывает, что Достоевский существовал в контексте переломной пореформенной эпохи. Его творчество отображает социальные и политические конфликты своего времени, как формулирует это исследователь — анархичную расщепленность

[1] Сквозников В.Д. К понятию творческого метода// Теория литературы. Том I. Литература. – М.:ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2005. – С.303.

[2] Степанян К. А. "Реализм в высшем смысле" как творческий метод Ф.М. Достоевского : автореф. дис. ... д-р. филол.наук наук: 10.01.01 . - М., 2007. - С. 5.

[3] Марков Е. Критические беседы //Русская Речь, 1879, №12.с. 269.

представителей «случайного семейства», нового поколения деятельных людей[4]. Достоевский как писатель-реалист в своем творчестве обращается к социально-историческим типам при конструировании персонажей, и одним из его наиболее используемых типов является как раз герой-деятель новой эпохи.

Кроме того, творчество Достоевского неизбежно существовало и в контексте актуальной общественно-политической дискуссии. Фридлендер описывает положение автора в контексте актуального литературного и общественно-политического процесса как более или менее пограничное. Его творчество укладывается в программу развития реализма, которая была заложена Белинским, однако превосходит ее за счет увеличения драматического напряжения в романной форме. Впрочем, эта особенность осмысляется Фридлендером как общая для всего отечественного реализма последней четверти двадцатого века. В то же время, Достоевский полемизирует с эстетикой и идеологией славянофилов, выступает против модели, согласно которой творчество должно быть сугубо эстетической и духовной формой описания национального быта в его идеализированном варианте. Фридлендер обращается к диалогу между Достоевским и Аксаковым: Аксаков обвиняет Достоевского как раз в том, что в его творческой системе доминирует

Именно эта пограничность, которую мы попытались зафиксировать, и является тем основанием, согласно которому мы рассматриваем творческий метод Достоевского как нечто выделенное. Вернемся к «реализму в высшем смысле».

Исследователь Р.С.-И. Семыкина замечает, что «реализм» Достоевского характеризуется двоемирием. «Взаимосвязь, взаимопроникновение быта и бытия […] взаимопроникновение реального и трансцедентального, социального и экзистенциального»[5]. Реализм Достоевского — это взаимосочетание реального и сверхреального.

Это отношение выражается через сфокусированность реалистического метода Достоевского на внутренней жизни героя. Фридлендер пишет следующее:

«Задача подлинного художника состоит в том, чтобы не «сочинять» искусственно факты и явления, чуждые действительной жизни, а уметь раскрыть то богатейшее, неисчерпаемое содержание, которое объективно скрыто в «фактах» самой действительности, но понимание

[4] Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. - М.-Л.: Наука, 1964. - С. 14.
[5] Семыкина Р.С.-И. «Реализм в высшем смысле» Ф. М. Достоевского и «Жестокий реализм» В. П. Астафьева: к постановке проблемы // Культура и текст. 2016. №3 (26) – С. 22.

которого доступно далеко не каждому, требует особого «глаза», творческого воображения и способности анализа»[6].

Для реализма Достоевского характерна сфокусированность не столько на факте быта, сколько на факте бытия. Внутренняя жизнь героя поливариативна. Если ранние формы реализма осмысляли человека и мир как нечто предзаданное и статичное, реализм Достоевского фокусируется на факте постоянного движения, на динамике человеческой психики, идеи, мысли. «Реалисты не верны, ибо человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпается весь настоящем. В одном только реализме нет правды»[7] — так пишет Достоевский в записной тетради 76-77 года. Иными словами, творческий мир автора обладает интенцией к будущему. Он не фиксирует настоящее как данное, он описывает его как движение. Именно эта особенность «реализма в высшем смысле» по нашей мысли определяет особенности творческой системы Достоевского, в частности — тот тип взаимоотношений между авторским словом и словом персонажа, между словом персонажа и персонажа, между словом в рамках внутреннего диалога персонажа.

Вообще, характер психологизма у Достоевского — достаточно дискуссионная вещь. Если мы обратимся к исследователю И. И. Виноградову[8], мы можем обозначить, что творческий метод автора можно определить, как «экзситенциально-философский» реализм. Мы фокусируемся на этом определении, потому что Виноградов через него формулирует важную черту творческого метода автора: у Достоевского мы находим не социально-психологические типажи, характерные для реалистической традиции, а экзистенциально-философские. Иными словами, функционирование и сами образы персонажей в романном мире обуславливаются не внешними социальными ролями, а «экзистенциальным ядром», по выражению исследователя. Персонаж, иными словами, является не столько носителем социальной роли или комплекса свойств того или иного психологического типа, сколько экзистенциальной жизненной установки, особой персонализированной и подвижной оптики. Иными словами, реализм Тургенева, например, предполагает наличие устоявшегося типа — разночинец и нигилист Базаров, который в романном мире функционирует согласно устоявшейся модели, реализм Достоевского предполагает вариативность, незаконченность и противоречивость образа, его нестабильное положение в мире, постоянное нахождение в ситуации диалога и аутодиалога. Например, отчасти

[6] Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. - М.-Л.: Наука, 1964. - С. 366.
[7] Достоевский Ф.М. 1982. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900) Т.30, 24, Ленинград, 247-248.
[8] Виноградов И.И. Духовные искания русской классики. Литературно-критические статьи. – М.: Советский писатель, 1987. – С.199-304

родственный образ Ивана Карамазова, типологически близкий образ «атеиста» и носителя «евклидового ума», который «признает только религиозную этику». Мы говорим об этом применительно к системе персонажей и к положению персонажа относительно архитектоники произведения, однако эта черта является определяющей для всего художественного метода автора. Именно она делает возможным диалогическую форму, которая в свою очередь является определяющей для всей структуры взаимоотношений в романном мире Достоевского.

Итак, мы определили два важных исходных пункта. Творческий метод Достоевского, являясь реалистическим, несет в себе нетипичные для предшественников черты, резко выделяется в контексте реалистического метода вообще. Это обуславливается экзистенциально-философской направленностью метода и подтверждается пограничным положением автора в актуальном для него литературном процессе.

1.2.Типологическое схождение: Платонов

Творчество Платонова, как и творчество Достоевского, прямо укоренено в контексте своей эпохи и общественно-политической ситуации. Однако творчество Платонова также выбивается из общего контекста актуального литературного процесса. Об этом свидетельствуют отзывы современной автору критики. Естественно, следует сделать важное уточнение: критические отзывы об авторе обуславливаются во многом внелитературными факторами, а именно — несоответствии творческого метода Платонова нарождающимся идеологическим критериям. Общеизвестен отзыв Л. Авербаха о рассказе «Усомнившийся Макар»[9], общеизвестны другие факты чисто идеологической травли автора. Однако нас интересует тот аспект, который прямо касается вопросов художественного метода, и он также присутствует, несмотря на внелитературность самого контекста. Исследователь Р. А. Поддубцев указывает, что современная Платонову критика в основном оценивала его произведения с точки зрения узких эстетических канонов соцреализма[10], соответственно, речь идет в основном о несоответствии идейного и тематического плана общепринятой тенденции. Однако интересно то, что еще при жизни автора можно найти указания на пограничность его метода. Например, В. Ермилов[11] отзывался о творческом методе Платонова как о реалистическом лишь формально, проводил параллели с предшествующим литературным авангардом в лице символистов («в духе некоторых школ декаданса»). Мысль о том, что Платонов является наследником

[9] Авербах Л. О целостных масштабах и частных Макарах // Октябрь. 1929. No11. С.171.
[10] Поддубцев Р. А. Творчество Андрея Платонова в оценках советской критики 1920-1940-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. - М., 2013. - С. 22.
[11] Ермилов В. Клеветнический рассказ Андрея Платонова // Литературная газета. 1947. 4 янв.

экспериментов символизма появляется у более поздних исследователей, например, у В. Скобелева[12] и В. Свительского[13].

В этом контексте интересно рассмотреть связь Платонова с наиболее близкой литературной группой — с Пролеткультом.

Пролеткульт концептуально подразумевал создание классового искусства. В основе концепции Пролеткульта лежит идея, что любой вид искусства является отображением воли какого-либо социального класса. Исследователи рассматривают Пролеткульт как «лабораторию будущего соцреалистического искусства», по выражению исследователя Добренко: «Их эстетика была собственно политикой. Вне достижений класса нет таланта, происходит полная эстетизация жизни»[14].

Важность Пролеткульта для Платонова выявляется не только в плане его принадлежности к течению на ранних этапах творчества. Многие исследователи, в частности, Н. А. Бочарова, замечают большой спектр заимствований тем, сюжетов и идей из общего эстетического концепта Пролеткульта у Платонова[15].

Сопоставительный анализ Бочаровой выявляет ряд важных магистральных тем. Платонов, как и Достоевский, существовал в контексте переломной эпохи. Одна из его основных интенций как на ранних этапах творчества, так и на остальных — это осмысление необходимости пересотворения мира. Бочарова определяет это как апокалиптический сюжет, прямо заимствованный из эстетики Пролеткульта. Разница в том, что апокалиптика Пролеткульта подразумевает сознательное завершение истории в результате установления господства Пролетариата, формирования его языка и культуры. Апокалиптическая тема у Платонова же — это преобразование через активное этически нагруженное действие, направленное на преобразование природы. Герой-деятель призван упорядочивать хаос природы, гармонизировать на онтологическом уровне отношения между всеми элементами бытия.

Можно сказать, что творческий мир Платонова на ранних этапах существовал между Пролеткультом и идеологией русского космизма. С последним плотно связана тема

---

[12] Скобелев В. О народном характере в прозе А.Платонова 20-х годов // Творчество А. Платонова. Воронеж. 1970. С. 65.

[13] Свительский В., Скобелев В.Радостное состояние поэзии // Подъем. 1976. No 2. С. 140.

[14] Добренко Е. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб, 1999.

[15] Бочарова Н. А. Творчество А. Платонова и эстетика Пролеткульта: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. - Спб, 2004. - С. 12-13.

человеческого бессмертия. Человек не только должен преобразить и пересоздать окружающий мир, привести все его в терминологии автора «энергии», включая человеческие, в гармоничные отношения. Человек должен создать заново себя, и это включает в себя достижение бессмертия. Тема человеческого бессмертия прямо вытекает из идеологии русского космизма, однако в ее корне лежит и принципиальный Пролеткультовский концепт.

А именно — синтез науки и искусства, науки и жизни. Сама наука осмысляется как искусство, а человек как творец. Только в идеологии Пролеткульта, в частности, в трактовке Гастева, человек как бы механизируется, у Платонова же еще в период написания «Голубой глубины» актуализируется противоположенная тенденция — очеловечивание механизма и природы.

Все это говорит о том, что художественный мир Платонова глубоко укоренен в эстетике Пролеткульта, в идеологии русского космизма, а также в современном ему историческом контексте.

Художественное своеобразие Платонова не исчерпывается тематическим аспектом. Бочарова указывает, что Платонов даже во время принадлежности к Пролеткульту не был полным и безоговорочным приверженцем течения, не только с точки зрения тем и сюжетов, но и на уровне мотивов и языка.

Исследователь И. А. Голованов[16] указывает, что основными аспектами, которые выделяли Платонова из корпуса послереволюционного авангарда, — это подход к персонажу и структура художественной реальности. Герой Платонова полисемантичен, он сочетает в себе прямо противоположенные тенденции, что не свойственно к образу героя-пролетария, строителя новой культуры. Сам художественный мир Платонова отличается двоемирием, т.е. структура художественной реальности такова, что способна совмещать в себе два пласта: план реального и план мифологического. Для Платонова характерно использование традиционного фольклорного хронотопа, что особенно ярко воплощается в «Чевенгуре», в сюжете путешествия.

[16] Голованов И. А. Своеобразие художественного дискурса Андрея Платонова // Вестник ОмГУ. 2012. №4 (66) – С. 217

1.3. Контактные схождения

Прямые упоминания мы встречаем в публицистике и других нехудожественных источниках. Первое из них датируется 1920 годом, это рецензия на театральную постановку «Идиота». Особенностью рецепции Платоновым фигуры и творчества Достоевского заключается в том, что Платонов вводит его в свой специфический контекст, в свою сферу экзистенциально-философских исканий. Обратимся к рецензии:

«Первою функцией жизни человека была не мысль, не сознание, а половая страсть – стремление к продлению жизни, первая стычка со смертью, желание бессмертия и вечности.

Мы живем в то время, когда пол пожирается мыслью. Страсть, темная и прекрасная, изгоняется из жизни сознанием. Философия пролетариата открыла это и помогает борьбе сознания с древним еще живым зверем. В этом заключается сущность революции духа, загорающейся в человечестве»[17].

Платонов через Достоевского осмысляет вопросы пола, которые в его тематическом поле приобретают онтологический смысл. В рамках этой системы пол и сознание выступают антагонистами, причем это атрибуты, которые в мифологии автора принадлежат двум противоположенным полюсам. Пол и иррациональное — буржуазии, сознание — пролетариату. Коллизия «Идиота» осмысляется как противостояние двух исторически противоположенных интенций:

«Достоевский бился на грани мира пола и мира сознания. И то одно, то другое брало верх в его истомленной *душе* мученика.

Мышкин – Рогожин, вот две стихии, два центра, два мечущиеся дьявола сердца Достоевского. А Настасья Филипповна — это слияние двух миров – Мышкина и Рогожина – в одно, самый опасный, смертельный, неустойчивый момент, висение над бездной на травинке»[18].

Интересно то, что Платонов осмысляет Достоевского как амбивалентность, постоянное напряжение и неопределенность между полярными категориями:

«Достоевский, ни живущий, ни мертвый, путающий смерть с жизнью, союзник то бога, то дьявола, пугающийся и раненый насмерть сомнением, падающий, ищущий Достоевский»[19].

[17] А. Платонов Сочинения. - М.: ИМЛИ РАН, 2004. - С. 45.
[18] Ibid.
[19] Ibid.

В контексте прогрессистского пафоса построения нового универсума, характерного для раннего Платонова, Достоевский является некой «третьей» фигурой, которая остается за пределами исторического процесса:

«Этот путь давно пройден вселенной, и только Достоевский со своею душой — Настасьей Филипповной — отстал и бродит там один, зовет и молится.

Достоевский поэтому ничтожнейший из существ, ибо бессилен родиться, выйти из состояния хаоса для жизни или смерти – быть Мышкиным или Рогожиным. Он ни то ни се — самый страшный и истинный сатана, противник себя, неуверенный дух»[20].

Специфическое отношение Платонова к Достоевскому прослеживается в еще двух статьях, опубликованных в 1937 году: «Пушкин и Горький»[21] и «Пушкин — наш товарищ». Они иллюстрируют взгляды Платонова на сущность русского литературного процесса, где он прослеживает две линии: «пушкинскую» и «антипушкинскую».

В «Пушкине и Горьком» автор рассматривает влияние Пушкина на последующую русскую литературу. Достоевский осмысляется как художник, описывающий социальную действительность: «…разложение душ бедных людей под влиянием истощающего насилия господ». Достоевский обнажает социальные противоречия своей эпохи, однако исключает возможность их разрешения:

«Пушкин бы нас, рядовой народ, не оставил. Но вот его многие последователи и ученики иногда оставляли нас одних искать выход из исторической беды, словно народ — по мнению Инквизитора из легенды Достоевского — нуждается, как животное, лишь в покое и хлебе насущном; точно одним этим хлебным клейстером элементарной нужды можно склеить всемирное счастье...»[22].

Достоевский по мысли Платонова таким образом — искажение изначальной прогрессивной интенции Пушкина.

Особенно ярко это мысль выражается в статье «Пушкин — наш товарищ». Приводим цитату:

[20] Ibid, С.46
[21] Платонов, А.П Фабрика литературы. - М.: Время, 2011. - С. 94-119.
[22] Ibid

«Особенно далеко отошел от Пушкина и впал в мучительное заблуждение Достоевский; он предельно надавил на жалобность, на фатальное несчастье, тщетность, бессилие человека, на мышиную возню всего человечества, на страдание всякого разума»[23].

Та же самая мысль в более имплицитном виде присутствует в рецензии на рассказы В. Козина[24], на которой мы не будем останавливаться подробно по той причине, что ничего нового в этом смысле она не несет.

Ценность публицистической рецепции Платонова на наш взгляд заключается в следующем. Несмотря на в целом негативные оценки, она указывает на саму возможность близкого тематического контакта. Полное отсутствие каких-либо точек пересечения сделало бы невозможным даже эту негативную оценку, Достоевский попал в поле зрения Платонова и был включен в его творческий и мировоззренческий контекст на ранних этапах. Эта близость, на наш взгляд, обуславливается тем, что обе творческих системы подразумевают онтологизацию социальных процессов, концентрируются на экзистенциальном аспекте социального и исторического. Мысль подтверждается мнением исследователей, например, А. А. Антипов[25] видит общность методов Достоевского и Платонова в том, что в их творческих системах доминирующее место занимает общественно-политические и экзистенциальные идеи, которые своеобразно проверяются в пространстве романа: с сохранением своего «метафизического статуса» (Достоевский) или же в практическом преломлении (Платонов).

Интересно на наш взгляд и то, как ранние негативные оценки Платонова перетекают в цитирование и полемику в более позднем творчестве. Это следующий аспект, который попадает в поле нашего внимания.

В этом смысле интересен подход, продемонстрированный исследователем Е. Н. Проскуриной в работе «Смешные персонажи Достоевского в творческой рецепции Платонова»[26]. Он заключается в поиске интертекстуальных связей, непрямых цитат и отсылок. Исследование посвящено анализу «Счастливой Москвы» и рассказа «Жажда нищего» на предмет перекличек с «Бесами» и «Сном смешного человека» соответственно. Исследователь исходит из предположения, что текст романа Платонова насыщен неочевидными реминисценциями на «Бесы». Связь с пратекстом устанавливается через

[23] Ibid.
[24] Платонов, А.П Фабрика литературы. - М.: Время, 2011. - С. 400-414.
[25] Антипов А.А. Философия в художественном мире Достоевского и Платонова: парадоксы осмысления. Вече. 2015. № 26. С. 97-110
[26] Проскурина Е. Н. «Смешные» персонажи Достоевского в художественной рецепции А. Платонова // Критика и семиотика. 2017. No 2. С. 109–133.

микропоэтический анализ. Проскурина также видит в этих перекличках в основном отражение тематической общности авторов: интереса к утопии и антиутопии с размытием их границ, а также центральный конфликт, который состоит в антагонизме «идеального» с «реальным».

В похожем аспекте схождения Платонова с Достоевским рассматривается в статье С. И. Ипатовой «Муравейник в социальной прогностике Платонова и Достоевского»[27]. По мысли Ипатовой «Чевенгур» содержит неочевидные реминисценции к публистистическому наследию Достоевского. Исследователь концентрируется на топосе «муравейника» и образе «муравья», который в публицистике Достоевского выступает как метафора «тоталитарного социалистического общества». Ипатова подчеркивает, что тема «муравейника» наиболее полно присутствует именно в «Чевенгуре» как часть зоологического кода повествования. Сам Чевенгур предстает как «муравьиная куча». Через данный концепт Платонов имплицитно полемизирует с Достоевским: идея «христианского братства» Достоевского пародийно снижается. Ипатова отмечает, что скрытая цитация Платонова касается во многом полемики Достоевского и Чернышевского (полярно-противоположенные идеи «Хрустального дворца» как рационально организованной социалистической общности и «Христианского братства» Достоевского одинаково несостоятельны для современной Платонову советской действительности).

В свою очередь, скрытая полемика и цитация говорят не только о тематологическом сближении, но и о жанровой общности. Один и тот же проблематический спектр с поправкой на специфику эпохи и авторского видения обуславливает похожий способ реализации в рамках художественного мира.

Здесь можно выделить исследования, посвященные утопическим и антиутопическим мотивам в творческих системах двух авторов.

Именно в этом аспекте схождение Достоевского и Платонова усматривает Ханс Гюнтер[28]. Достоевский рассматривается как «предупреждающий» критик современных ему утопических / социалистических дискурсов, Платонов же — как выразитель этих утопий в преломлении народного сознания.

[27] Ипатова С. И. «Муравейник» в социальной прогностике Платонова и Достоевского // Творчество Андрея Платонова: Исследования и материалы.. - Спб: Наука, Институт русской литературы (Пушкинский Дом), 2008. - С. 22-38.
[28] Гюнтер Х. По обе стороны утопии. Контексты творчества А. Платонова. - М.: НЛО, 2011. - С. 23.

Похожей точки зрения придерживается П. А. Будин. В статье «Библейское, мифическое, утопическое. Анализ повести “Джан”»[29], он указывает, что творчество Платонова можно определить как «метаутопию». «Метаутопия» — термин, введенный ученым Г. С. Морсоном в отношении Достоевского. Сущность «метаутопии» заключается в том, что в ней четких жанровых границ между утопией и антиутопией не существует: они взаимоперетекают и взаимопорадируют друг друга, при том, что ни один элемент не доминирует. Будин указывает, что данное жанровое определение подходит и для Платонова (конкретно, для повести «Джан») с той разницей, что дистанция между утопией и антиутопией гораздо больше, чем у Достоевского.

Жанровая общность, на наш взгляд, накладывает отпечаток на систему персонажей.

Попытку обнаружить плотную связь между героями Платонова и Достоевского предпринимала исследователь С. Ю. Яблонская[30]. Основная ценность данного исследования заключается в том, что сопоставление происходит по линии полифонической концепции М. М. Бахтина. Яблонская выделяет у Платонова тот же «двойническй» принцип построения персонажа и квалифицирует это как прямое наследование творческого метода Ф. М. Достоевского.

Яблонская выделяет «внешних» и «внутренних» двойников. Первая пара «внешних двойников» у Платонова в романе «Чевенгур» — это братья Двановы. Яблонская видит признаки раздвоенности уже в семантическо-звуковой организации фамилии братьев. Раздвоенность выражается в том, что Александр Дванов как бы концентрирует в себе чувственное, всеобъемлющее начало:

«В авторском описании Саши показательны такие детали: “себя самого <...> не сознавал – он всегда воображал что-нибудь чувством”. Настойчиво звучит мысль, что Саша мог чувствовать, вмещать в себя другую жизнь в разных её проявлениях»[31].

В то время как Прокофий — рациональное и расчетливое:

«В отличие от Саши, стремившегося вместить другую жизнь, у Прошки желание ощущать свою жизнь. Оно проявляется в страсти к еде, страсти к имуществу, страсти к женщине, даже перевод губернских тезисов на уездный масштаб он производил “с улыбкой

[29] Будин П. А. «Библейское, мифическое, утопическое. Анализ повести “Джан”» // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 4. Спб. : Наука, 2008. С. 149-156.
[30] Яблонская С.Ю. Принципы создания персонажей в прозе А. Платонова и Ф. Достоевского // Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2016. No 12(34).

[31] Ibid, С. 2

сладострастия". Оба героя оказываются причастными к чевенгурскому коммунизму, но по-разному. Александр, находясь в чевенгурском заповеднике, утверждается в мысли, что, "куда бы ни стремилась его жизнь, её цели должны быть среди дворов и людей, потому что дальше ничего нет, кроме травы, поникшей в безлюдном пространстве, и неба, которое своим равнодушием обозначает уединённое сиротство людей на земле" Прокофий же движим личными интересами: "ему надо теперь же признать Чевенгур семейной горницей, чтобы стать в ней старшим братом и наследником всей мебели под чистым небом"»[32]

По мысли Яблонской, Александр и Прокофий — двойники, которые в романе вступают в прямой диалог, в прямое взаимодействие. Таким образом, большую важность имеет даже не сам факт наличия двойничества, сколько то, как оно функционирует в тексте. А именно — аналогично диалогической модели Достоевского. Момент конкретного диалога между братьями, уже по мысли другого исследователя, Яблокова[33], отсылает к поэме о Великом Инквизиторе.

Другая пара двойников — Прокофий Дванов и Чепурный. Яблокова усматривает проявления двойничества в двух факторах: чувства к одной и той же женщине, и более неочевидно, в описании памятника Чепурному, в очертаниях которого можно разглядеть и Чепурного, и Прокофия. Кроме того, Прокофий по мысли Яблоковой проявляет себя как двойник Чепурного еще и в том, что «угадывает его мысли».

Поскольку речь идет о «Чевенугре», который является объектом настоящего исследования, имеет смысл опустить аналогичный анализ «Счастливой Москвы».

Другая форма двойничества у Платонова по мысли Яблоковой — внутренняя раздвоенность персонажей. Первый из них, опять же, Чепурный, чья амбивалентность проявляется в активных действиях по истреблению буржуазии, и в то же время, в ощущаемом «обмане масс» со стороны новой власти. «Раздваивается» и сам Дванов:

«Иногда герои Платонова подвержены крайней форме внутреннего раздвоения – двойник психологического плана персонифицируется. Таков «маленький зритель» внутри Дванова: "Но в человеке ещё живёт маленький зритель –он не участвует ни в поступках, ни в страдании – он всегда хладнокровен и одинаков <...> он жил параллельно Дванову, но Два-

[32] Ibid.
[33] Яблоков Е. А. Платонов «Чевенгур»: комментарий «по вертикали», «комментарий по горизонтали». М., 2001. С.132

новым не был <...> Это евнух души человека". Такое же состояние переживает Яков Титыч: "...он начал чувствовать своё тело как постороннего, второго человека"»[34]

Сам феномен двойничества не принадлежит целиком и полностью творческой системе Достоевского. История мировой литературы знает множество примеров двойничества, а сама эта модель восходит еще к космогоническим мифам о божественных близнецах (что исследовалось в работах М. Элиаде, Е. Мелетинского, Д. Фрезера и д.р.).

Можно ли в таком случае сопоставлять «двойничество» Платонова и Достоевского? В среде исследователей существуют разные мнения.

Нетождественность «двойничества» Платонова и Достоевского подтверждает, например, исследователь Л. Шёквист в своей статье «Платонов: проблемы читателя»[35]. По мысли Шеквиста, нарратор Достоевского организует диалогические отношения с миром и с самим собой таким образом, что, во-первых, адресат нарратора представляется активным собеседником, во-вторых само «Я» нарратора находится в состоянии конфликта с самим собой. Платонову же, по мысли Шеквиста, не нужен собеседник, он пассивен, а «я» нарратора не расщепляется.

Проблема «двойничества» также лежит в плоскости проблемы «полифонизма» / «монологизма». Как мы помним, сам феномен двойничества обуславливается, по М. М. Бахтину, именно полифонической структурой повествования у Достоевского.

Проблеме полифонизма посвящено исследование «"Квазиполифоническое повествование" Андрея Платонова как новая форма свободного косвенного дискурса» Т. Б. Радбиля[36]. Она напрямую не касается проблематики преемственности творческого метода автора, но базируется на определении полифонизма, которое было дано М. М. Бахтиным в процессе анализа поэтики Достоевского.

Т. Б. Радбиль анализирует речь в произведениях Платонова, в частности, в «Чевенгуре», и приходит к выводу, что по режиму фокализации проза автора не может быть отнесена четко к полифонической или монологической модели. По мысли исследователя, имеет место

[34] Яблонская С.Ю. Принципы создания персонажей в прозе А. Платонова и Ф. Достоевского // Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2016. No 12(34), С.4

[35] Шёквист Л. Платонов: проблема читателя. Платонова: Исследования и материалы. Кн.4 / Отв. ред. Е. И. Колесникова; Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — СПб.: Наука, 2008. — 320 с., Санкт-Петербург, 2008, стр. 103

[36] Радбиль Т. Б. Квазиполифоническое повествование Андрея Платонова как новая форма свободного косвенного дискурса. Фундаментальные исследования. – 2014. – № 11 (часть 1) – С. 206-209

нейтрализация данной оппозиции за счет того, что авторская речь и речь персонажа взаимопроникают друг в друга:

«А.Платонов изображает не чужое слово, не чужую мысль: авторское слово включено в слово героя, и, напротив, в слове героя присутствует слово автора. Даже в тех немногочисленных случаях, когда фрагмент точно может быть квалифицирован как принадлежащий автору (поскольку установлена дистанция, взгляд со стороны): “В то время Россия тратилась на освещение пути всем народам, а для себя в хатах света не держала” («Чевенгур»), – налицо своеобразное взаимопроникновение голосов, точек зрения: выделенный фрагмент в равной степени мог бы быть приписан как “точке зрения” героя (скажем, Дванова, чьё путешествие описывает этот фрагмент) , так и “точке зрения” автора».[37]

Другой аспект данной нейтрализации по мысли исследователя — «аномальность» коммуникативных актов, которая размывает границы между «своей» и «чужой» речью. Это иллюстрирует «диффузность» точек зрения, которая связана с имперсональным характером повествования Платонова. «Его романы описывают не героя на каком-то фоне, а скорее фон, пожирающий героя».

Таким образом, по мысли Т. Б. Радбиля, категории полифонизма / монологизма к творчеству Платонова попросту неприменимы, потому как имеет место совершенно другой, погранично-неопределенный вариант фокализации, когда граница между «автором» и «персонажем» значительно размывается.

Двойничество как частный феномен может функционировать и не в рамках полифонической системы. Наша рабочая гипотеза заключается в том, что Платоновский ракурс повествования при всех расхождениях с методом Достоевского все же концентрируется на одном тематическом поле и работает с ним похожими методами. Двойничество как частный случай художественной антроплогии, таким образом, может реализовываться хоть и не в рамках полифонизма, но иметь схожие функции, схожий генезис и похожее место в рамках художественной антропологии. Эта мысль подтверждается концепцией Е. Меньшиковой[38], согласно которой двойничество у Платонова обуславливается гротесковым мирообразом. Иными словами, двойник — это агент карнавального мира. Творчество Платонова убедительно рассматривается через

[37] Ibid, С. 206
[38] Меньшикова Е. Р. Всполохи карнавала: гротескное сознание как феномен советской культуры. - Спб.: Алетейя, 2006. - С. 161.

концепцию М. М. Бахтина, что в свою очередь выводит нас к аналогичным карнавальным мотивам у Достоевского.

Итак, мы выделили несколько точек схождения и сформулировали их логическую обусловленность. Творческие миры Платонова и Достоевского соприкасаются через схожее тематическое и проблематическое поле. Эта схожесть диктует близость методов реализации этой проблематики в творческом универсуме авторов. Это, в свою очередь, обуславливает жанровую (антиутопическую или метаутопическую) общность двух творческих систем, а также особенности художественной антропологии.

2. Художественная антропология Ф. М. Достоевского и А. Платонова: общий план

2. 1. Человек Ф. М. Достоевского

Основная задача данного раздела исследования — это дать общий план антроплогии Платонова и Достоевского. Эта работа производится из тех соображений, что прежде чем рассматривать некие конкретные точки соприкосновения в преломлении именно литературоведческого анализа, целесообразно наметить некий общий план, тематический и идейный. То есть, по нашему мнению, нельзя рассуждать об общности методов реализации схожих идейных, мировоззренческих и экзистенциальных концептов, если мы первоначально не зафиксируем их наличие и собственно схожесть.

Поскольку данная часть исследования по определению будет носить не вполне академический характер, что продиктовано самой спецификой темы, мы считаем позволительным обратиться к публицистическим источникам, в особенности к концепциям деятелей русского религиозного ренессанса,

Связано это и с тем, что концепция личности у Достоевского являлась востребованной в среде русского религиозного ренессанса. Она получила значительное преломление у Бердяева, Лосского, Шестова, Розанова, Соловьева, Франка и многих других. Об этом, в частности, упоминается в статье А. Н. Кошечко «Творчество Ф. М. Достоевского в идейном пространстве гуманистической антропологии русского экзистенциализма»[39]. Учитывать эти источники следует, потому как сама тема неизбежно выходит за рамки строго научного дискурса.

[39] Кошечко Анастасия Николаевна Творчество Ф. М. Достоевского в идейном пространстве гуманистической антропологии русского экзистенциализма // Вестник ТГПУ. 2014. №9 (150).

Первое, что важно при обращении к концепциям деятелей русского религиозного ренессанса — эта та система антиномий и оппозиций, вокруг которого выстроена аксиология и антропология Достоевского.

В первую очередь — оппонирование образу человека Просвещения. Объект явной и неявной критики Достоевского помимо всего прочего — это рационализм западноевропейского Просвещения. В частности, Бердяев утверждает, что результатом этого оппонирования стало создание собственной философской, экзистенциальной антропологии Достоевским. Человек в творческой системе Достоевского как бы существует в пограничной ситуации, где «экспериментально» испытываются свойства самого человека. Человек Достоевского — это пограничное существование, по мысли Бердяева, одинаково далекое как от «рационалистичной задачности» Просвещения, так и от «образа прекрасного человека» романтизма. Основной импульс человеческого существования в этой системе — экстатический. Экстатическое общение и при-общение Я к личности Другого, диалог с Богом. Особую роль занимает трактовка Бердяевым аксиологических представлений Достоевского: по мысли философа, «сердце человеческое полярно», и этически Достоевский несколько отдаляется от традиционных христианских представлений о Боге и Дьяволе[40].

Аналогичная мысль развивается Шестовым. А. Н. Кошечко указывает, что основные позиции трактовки философской антропологии Достоевского у Бердяева и Шестова совпадают, однако Шестов приходит к иной концепции. Опять же, противопоставление человека Достоевского гуманистической морали — она «оказывается бессильной перед трагизмом человеческого существования», а «ужас существования» является своеобразным экстатическим импульсом для приобщения человека к Богу[41].

Аналогичных взглядов придерживался С. Л. Франк в своем труде «Достоевский и кризис гуманизма». Отчетливое противопоставление Достоевского возрожденческому гуманизму, раскрытие «истинной человеческой сущности» через пограничные состояния. Человеческий дух — иррационален и не вмещается в рамки морали, добра и разума. Франк видит в Достоевском человеке некоторый разрушительный, деструктивный субстрат, который, тем не менее, является условиям «встречи» человека с Богом[42].

---

[40] Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993, С.61

[41] Кошечко Анастасия Николаевна Творчество Ф. М. Достоевского в идейном пространстве гуманистической антропологии русского экзистенциализма // Вестник ТГПУ. 2014. №9 (150), С. 100

[42] Франк С. Л. Достоевский и кризис гуманизма // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов, сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский, М.: Книга, 1990, С. 391-397.

Преодоление абсурда существования уже по мысли Соловьева у Достоевского происходит через единение Я и Другого в этическом пространстве христианства. Это преодоление индивидуализма и выход к Истине (Христу) через любовь к ближнему. Тема оппонирование индивидуализму также получила развитие у Лосского, который утверждал, что человек Достоевского существует в ситуации отчуждения, причиной которого является как раз индивидуализм. Он провоцирует «снятие ответственности личности по отношению к другому», что является причиной возможности причинения страданий «просто из любопытства»[43].

Другой аспект, который широко рассматривался деятелями русского религиозного ренессанса — вопросы свободы. В частности, это Фроловский[44], который утверждал, что в творчестве Достоевского акутализируются антиномичные свойства экзистенциальной свободы человека: описывается необходимость внутреннего ограничения свободы, так как она (конечно же, вне христианства) разрушительна для человеческого существования.

Стоит понимать, что все вышеперечисленные трактовки являются в лучшем случае публицистическими, и что они могут корректно отображать рецепцию Бердяева, Шестова, Лосского и тд. творчества Достоевского, а не само его творчество. Тем не менее, на этом материале можно сделать первые обобщения, которые будут в той или иной степени релевантны (в том числе и потому, что схожие концепции встречаются позже и в академической среде).

Человек Достоевского иррационален. В нем воплощается кризис гуманистической морали Просвещения. В частности — он воплощает собой анти-идеал просвещенческого индивидуализма, который приводит к отчуждению личности от Другого и Бога. Человеческое существование пограничено, личность Достоевского — это источник хаоса, который, тем не менее, является предпосылкой для получения опыта общения с Истиной (Христом). Преодоление противоречий происходит исключительно в системе христианской этики, как ее интерпретировал Достоевский. Если обратиться к одному из предыдущих разделов работы, эта аксиологическая система воспроизводится через полярные ряды персонажей — «разуршительно-логоцентричных» и «спасительных» (Яблонская).

---

[43] Лосский Н. О. О природе сатанинского (По Достоевскому) гуманизма // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов, сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский, М.: Книга, 1990, С. 294-315.

[44] Флоровский Г. В. Религиозные темы Достоевского // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов, сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский, М.: Книга, 1990, С. 386-390.

Обратимся к более поздним исследованиям, которые, тем не менее, предоставляют аналогичные концепции.

В статье О. В. Пичугиной «Православная антропология Достоевского (концепция личности)»[45] указывается, что в центре аксиологической и антропологической системы автора лежит представление об «идеальной личности». Опять же — Достоевский оппонирует рационализму просвещения («нигилистам», «реабилитаторам плоти»), выводя идеал Богочеловека.

Идеал Богочеловека, по мысли исследователя, формируется еще в начале шестидесятых годов XIX века. В частности — в «Зимних заметках о летних впечатлениях», где Достоевский формулирует сущностные качества личностного идеала. Высшая точка становления человека по мысли автора — уподобление Христу. Это «вольная жертва», «свободное следование воли отца», «свободное отдание себя за грехи мира». Антропологическая доминанта Достоевского таким образом — это добровольно страдающий человек-Христос, обладатель свободной воли, которая свободно реализуется через любовь к богу-Отцу и человеколюбие. Достоевский указывает на невозможность реализации данного идеала, но формулирует идею, согласно которой — это единственно верная траектория движения человека.

О. В. Пичугина указывает на глубокую преемственность антропологии Достоевского по отношению к учению отцов церкви. Идеал Достоевского — это как бы кенотическое уничтожение «ложной» личности для достижения очищенного, «свободного состояния». Антропологически человек полностью свободен, но реальная, «не-ложная» свобода достигается через человеколюбивое самопожертвование, «отдача я беззаветно целиком и каждому».

Автор обращается также к наброскам статьи «Социализм и христианство», где улавливает одну из уже ранее озвученных доминант антропологии и аксиологии Достоевского — установку на иррациональное, на «ощущение». Всечеловеческое (данный неологизм и его смысл также будут рассмотрены ниже) достигается не разумом и волей, а только через «ощущение». Таким образом, «спасение» человека — это результат синергетического взаимодействия человека и Бога. Что, очевидно, полностью укладывается в христианско-православный этос.

[45] Пичугина О. В. Православная антропология Достоевского (концепция личности) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2007. №2.

Что касается «всечеловеческого», слова, которое по мысли В. Н. Захарова[46] Достоевский ввел в обиход философской и литературной мысли, оно отображает ту интенцию к добровольному и свободному объединению человека с Другим. В преломлении политический и историософских взглядов Достоевского — «всемирной отзывчивости» русского человека, который «един со всем миром», не теряя национального субстрата.

Сфокусированность аксиологической модели Достоевского на идеале человека, а не отдельных этических положениях, отмечалась еще Бахтиным.

«В образе идеального человека или в образе Христа представляется ему разрешение идеологических исканий. Этот образ или этот высший голос должен увенчать мир голосов, организовать и подчинить его. Именно образ человека и его чуждый для автора голос является последним идеологическим критерием для Достоевского: не верность самим убеждениям, не верность самих убеждений, отвлеченно взятых, а именно верность авторитетному человеку»[47].

Отдельное место занимает персонализм Достоевского, о котором уже было сказано. Персонализм Достоевского становится предметом исследования в труде И.И.Евлампиева «Антропология Достоевского»[48]. По мысли Евлампиева, сам художественный, полифонический метод Достоевского иллюстрирует его антропологическую концепцию — «парадоксальную версию христианского персонализма».

Евлампиев видит в философии личности Достоевского диалектическое соединение двух, номинально, противоречивых этических установок — персонализм Феербаха и Штирнера, и идея христианской «соборности» Хомякова.

«Достоевский решительно снимает дуалистическое противостояние принципов индивидуализма и коллективизма (соборности). С одной стороны, он утверждает абсолютную ценность и независимость личности в духе радикального персонализма, но, с другой стороны, оказывается, что эта ценность и независимость имеет основой мистические взаимосвязи с другими людьми. Как только человек обрывает эти взаимосвязи, он теряет

[46] Захаров Владимир Николаевич Художественная антропология Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2013. №11. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-antropologiya-dostoevskogo (дата обращения: 21.01.2019).
[47] М.М.Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, С. 56
[48] И.И.Евлампиев. Антропология Достоевского. // http://anthropology.rchgi.spb.ru URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/dostoev/dostoevsk_i2.htm#_edn1 (дата обращения: 21.01.19).

себя, теряет основу для своего индивидуального бытия. Это происходит, например, с Раскольниковым и Ставрогиным»[49].

Евлампиев обращается к концепции Вяч. Иванова, который противопоставлял две традиции европейского романа — одна из них основывается на противостоянии субъекта объектному миру, его преодоление и тд., вторая — на исследовании субъекта себя самого, по мысли Иванова — Достоевский синтезирует эти две традиции. Антропология Достоевского подразумевает такую позицию субъекта, когда он осмысляет внешний мир не объектно, но включено в себя. Или, иными словами, субъект утверждает существование Другого как субъекта.

Другой аспект концепции личности у Достоевского можно найти в статье В. П. Капеца[50], которая посвящена «подпольному человеку». Многие исследователи, в том числе уже упомянутый Евлампиев, неоднократно подчеркивали особое место, которое в антропологии Достоевского занимает «подпольный», образ которого окончательно формулируется в «Записках из подполья». Капец отмечает амбивалентность «подпольного» человека, его двойственность, которая включает в себя как «высокие» чувства и мотивы, так и «низкие», «греховные».

В антропологии Достоевского «подпольный» человек, по мысли исследователя, занимает срединное положение. Это тот самый «экспериментальный», «предельный» тип, который характеризует собой кризис гуманизма просвещения, индивидуализма, который ведет к отчуждению Я от мира, Бога и Другого.

«Подпольный человек» — это наличный человек. Противоречивый и антиномичный. Однако в его образе прослеживаются уже отмеченные другими исследователями черты, которые характеризуют взгляды Достоевского на свободу и вообще на человека.

«Человек — не рациональное, не благородное существо. Богатство, покой, благоденствие — не главное в его жизни. Человеку нужно своего собственного хотения. Рассудок покрывает малую часть жизни человека, рассудочную, а желание является ответом всей целостности жизни»[51].

---

[49] И.И.Евлампиев. Антропология Достоевского // Вече. Альманах русской философии и культуры. Вып. 8. – СПб., 1997. С. 128

[50] Капец В.П. Макеев С.В. Капец О.В. Антропология «Подпольного» человека (на материале повести Ф. М. Достоевского « Записки из подполья») // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2015. №3 (163). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/antropologiya-podpolnogo-cheloveka-na-materiale-povesti-f-m-dostoevskogo-zapiski-iz-podpolya (дата обращения: 21.01.2019).

[51] Ibid, С. 36

Если обобщить, то можно сказать, что концепция личности и человека у Достоевского характеризуется следующими параметрами, которые так или иначе были отмечены большинством исследователей:

1. Человек — антиномичен. Образ человека у Достоевского — это ответ на рациональный и по умолчанию «добрый» образ человека просвещения. Человек иррационален, его бытие включает зло и хаос, которые, в свою очередь, являются предпосылкой к его дальнейшему «возрождению» через христианский идеал.
2. Достоевский — персоналист. Еще один важный аспект критики идей Просвещения — зло не является внешним фактором, все, чем является человек и все его действия — это только его ответственность, его свободной воли.
3. Разрешение антиномий человеческого существования (концентратом которого выступает «подпольный» человек») возможно только через добровольное, сознательное следование христианскому идеалу. Богочеловек — Иисус Христос, который является этическим и аксиологическим идеалом Достоевского, он свободно, из любви к Богу и человеку, уничтожает свое «я», жертвует собой, страдает во имя и тд.
4. Другая грань идеала человеческого существования — это формирование христианской общности людей, преодоление индивидуализма через «благодать». Метод взаимоотношения человека с миром, Богом и человеком — диалогический в глубоком смысле. Преодоление индивидуализма и отчуждения означает ту онтологическую модель, в рамках которой человек-субъект признает за другим человеком его субъектность.

Иными словами, если обобщить, основная антропологическая коллизия в творчестве Достоевского — это преодоление человеческого отчуждения. Соответственно, можно, если сильно упростить, сказать, что типология персонажей Достоевского во многом — это просто разные способы взаимодействия с одним и тем же проблематическим полем.

2.2. Человек А. Платонова

Концепция человека Платонова (по крайней мере, раннего) построена на идее, что человек как бы должен достичь вершин своей человечности через революцию, построение «рая на земле». Именно поэтому проза Платонова содержит большое количество мотивов и топосов, которые с одной стороны указывают на образ странника (человек Платонова — именно странник, ищущий путешественник), с другой — на образ «обетованной земли». Человек Платонова также устремлен к некой высшей человеческой общности, и эта

человеческая общность также маркируется через христианский контекст, но в совершенно другом качестве.

Свойства Платоновского человека были озвучены в статье В. В. Хохрякова, «К тотальности стиля: конструктивистский проект 1920ых гг. и проза Андрея Платонова». Она напрямую не посвящена антропологическим взглядам автора и, однако в ней содержаться некоторые весьма интересные замечания о концепции личности у Платонова.

По мысли Хохрякова[52], конструктивизм и ранняя проза Платонова сущностно имеют одинаковые основания. А конструктивизм имеет две основополагающие интенции — «устремление к тотальности стиля и репрессия как условие тотализации». Конструктивизм — это большой, «тотальный» стиль, который осуществляет экспансию во вне. Хохряков осмысляет творчество Платонова именно как эквивалент конструктивистскому проекту, и чего вытекает следующее: примат «стиля» над человеком-персонажем, примат общего над частным. В человеке Платонова нивелируются индивидуальные различия, — и это прямое следствие тенденции к тотализации и универсализации. Т.е. человек тут выступает как функция, как составляющая часть тотального проекта миростроения в едином, унифицированном «стиле», который «захватывает» в себя все сферы человеческой жизни и культуры.

Имманентность человека конкретному социально-политическому проекту, и даже самой жизни раскрывается в статье «Живой телесный космос Андрея Платонова. Смерть как возвращение» за авторством Н. М. Ефимовой[53].

Ефимова анализирует фрагменты «Чевенгура», посвященные смерти того или иного персонажа и приходит к выводу о том, что сам язык Платонова отображает специфическое отношение автора к смерти, а также его представление о человеке. В частности, отмечается, что человек у Платонова — это как бы имманентная всему человечеству часть, «вечная длительность жизни», а смерть — «возвращение», промежуток, «временное отпадение от тела всего человечества».

[52] Хохряков В. В. К тотальности стиля: конструктивистский проект 1920-х гг. И проза Андрея Платонова // Вестник РХГА. 2012. №2. С. 191-198

[53] Ефимова Наталья Михайловна Живой телесный космос Андрея Платонова. Смерть как возвращение // Вестник ВятГУ. 2007. №18. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/zhivoy-telesnyy-kosmos-andreya-platonova-smert-kak-vozvraschenie (дата обращения: 21.01.2019).

Жизнь — это вечное пребывание человеческой личности в «общем хозяйстве мира». Человек таким образом, — это не столько личность, сколько часть некой природной, космической субстанции.

Еще один важный аспект, который озвучивает Ефимова — это принципиальная телесность платоновского космоса. Человеческая жизнь, как и существование любого другого объекта в этом универсуме — это именно материальное, телесное функционирование. Ефимова обращается к В. А. Подороге[54], который замечал, что Платонов уже на уровне языка как бы отстраняет, обвнешляет любое описываемое явление. «Персонажи Платонова поэтому напоминают природные автоматы, сознание которых течет по поверхности собственного тела и вещей, не зная внутреннего».

Платонов, по мысли исследователей, изображает человеческие действия заведомо механистично, как нечто внешнее, отстраненное от какого-либо внутреннего, рефлексивного содержания.

Это очевидно противоречит христианскому персонализму Достоевского. Другой аспект концепции человека у Платонова — это диалектика души и тела. Уже было сказано, что Достоевский видел человека иррациональным, он противопоставлял «божественную бесконечность человека» разуму Просвещения. Исследователь И. А. Спиридонова[55] отмечает, что ранняя публицистика Платонова также содержит в себе концепт диалектики разума и души. Однако же достижение человеческого и социального идеала у раннего Платонова заключается как раз в том, чтобы «вместить душу в разум», это — полный примат рационального над хаотическим, иррациональным.

Сокровенная человеческая общность у Платонова — это Царство Разума, и рациональность, полное, конечное овладение природой и ее тайнами с целью полного преобразования мира и человека — высшая цель. По крайней мере так это декларирует Платонов-публицист.

Монизм платоновского мира рассматривается в работе К. Барштда, «Поэтика прозы Андрея Платонова». Баршдт указывает на принципиальное отсутствие ценностных различий между людьми и даже между живым и неживым в универсуме Платонова.

[54] Подорога В. А. Евнух души (Позиция чтения и мир Платонова). Андрей Платонов — писатель и философ [Текст]: материалы дискуссии / В. А. Подорога // Вопросы философии. 1989. N3. С.21-26

[55] Спиридонова И. А. Мотив сиротства в “Чевенгуре” А. Платонова в свете христианской традиции // Проблемы исторической поэтики. 1998. №5. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/motiv-sirotstva-v-chevengure-a-platonova-v-svete-hristianskoy-traditsii (дата обращения: 21.01.2019).

«Все может переходить во все (все фактически является всем), и поэтому муравей не оказывается чем-то меньшим, чем человек, и отличается от него только иной функцией в составе энергетического обмена во Вселенной»[56].

Мир животных, растений и минералов телесно близок к человеку, что является еще одной важной чертой антропологии Платонова. Более того, в художественном мире автора человек — это «часть вещества жизни», способная к мутациям и метаморфозам, поэтому он может менять свои видовые и биологические характеристики. Баршдт также указывает на принципиальную телесность любого существования (по Платонову), и отмечает, что тело персонажа в рамках авторского универсума имеет крайне нечеткие границы с окружающей средой, что также указывает на принципиальный монизм платоновского мира.

О близости человеческого и животных (растительных, минеральных) миров писал также Ханс Гюнтер в своей работе «По обе стороны утопии». Мы не будем приводить здесь подробности по той причине, что работа Гюнтера в этом ракурсе не дает ничего нового относительно концепции человека у Платонова.

Вообще, в таких моментах, на наш взгляд, идея человека у Платонова принципиально неотделима от вообще универсума Платонова во всех его измерениях, поэтому исследование может отклоняться от четкой тематической линии.

Однако, взаимоотношения человека и природы (которые, по сути, и определяют человека у Платонова) амбивалентны. Тот же Бардшт указывает, что у Платонова есть три сферы, где человеческое у человека проявляется. Одна из них — это локус природы, «как правило истощенный». Природа, по мысли Бардщта, мыслится Платоновым как бессмысленная и мертвая реальность вещества. Человек же похож на ребенка, брошенного родителями. Человек принципиально «гол», его экзистенциальный статус — переферийный.

Мотив брошенности и сиротства рассматривается в монографии А. Ю. Грязновой, «Искать дороги друг к другу: сиротство и родство в прозе Андрея Платонова».

Грязнова определяет экзистенциальный статус платоновского человека как «онтологическое сиротство». По мнению исследователя, изображаемый Платоновым кризис имеет в своей основе отпадение человека от мира, от целого. И все движения героев автора направлены на нахождение способов это «сиротство» преодолеть, вернуть человека в исходное состояние слитости с окружающей средой.

[56] Баршт К.А. Поэтика прозы Андеря Платонова. - 2-е издание, дополненное изд. - СПБ.: Филологический факультет Санкт-Петербургского университета, 2005. - С. 38

Сиротство, однако, характерно не только для человека:

«Таким образом, метафизическое сиротство у А. Платонова свойственно не только человеку. Это характерное для всего мироустройства состояние нецелостности, разъятости на части, незавершенности, которое в равной степени трагически переживается в произведениях писателя и людьми, и растениями, и животными, и предметами. Сиротство в буквальном смысле – как нарушение целостности семьи – ненормальное и «неправильное» состояние. Точно так же можно охарактеризовать и художественный мир Андрея Платонова, который никогда не предстает перед читателем в гармоничном, законченном, целостном виде. Вместе с тем, сиротство, хотя и через отрицание, задает представление о родстве – о существовании связи между всеми явлениями»[57].

Сиротство, таким образом, это общее состояние всего универсума, однако оно является важной характеристикой человеческого существования. Особенно с учетом того, что, как мы видим, в мире Платонова человеческий план не выделен из общеприродного.

О важности категории сиротства для художественной антропологии Платонова писали также Яблокова, Гюнтер, Спиридонова, Карасева, Малыгина и другие исследователи творчества автора.

Взаимоотношения человека и природы, а также место человека в природе — амбивалетная тема у Платонова. Несмотря на то, что было уже сказано о принципиальной невыделенности человеческого бытия из природного, из равноценности человеческого и не-человеческого, многие исследователи, в частности, упомянутая выше Малыгина, видят у Платонова прямое противостояние человека и природы.

Малыгина выделяет «пограничный» тип персонажа, для которого характерно «сонное» существование, на пределе физических ресурсов, и который в любой момент может умереть. Малыгина выделяет мотив расчеловечивания, который связан с утратой человеческого через насилие над человеческой природой. Зоологические образы у Платонова, таким образом, связаны с порабощением[58].

Природе противопоставляется образ сверхчеловека, который преодолевает онтологический разрыв через уничтожение и сотворение заново универсума. Образ сверхчеловека, обладающего повышенными интеллектуальными способностями и волей к

[57] Грязнова А. Ю.«Искать дороги друг к другу» :сиротство и родство в прозе Андрея Платонова. Монография. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2014. – С. 17 .
[58] Малыгина Н.М Художественный мир Андрея Платонова. - М: Московский Педагогический Университет, 1995. - С. 26.

преобразованию проходит красной нитью через все творчество автора. Малыгина отслеживает то, как это образ видоизменяется, приходя, в конце концов, к трагическому образу «нереализованности».

Одна из наиболее важных мыслей, присутствующих у Малыгиной, — это то, что образ платоновского спасителя, сверхчеловека, преобразователя и миростроителя восходит к Христу, что сближает его с Достоевским.

Можно выделить следующие особенности антропологии Платонова:

Концепция человека у Платонова прочно связана с концепцией универсума и мира вообще. Платонов по большому счету мыслил универсум монистично, как субстанцию, из чего вытекает его представление о человеке, который как бы не выделен из общего порядка вещей, равнозначен животному, растению, минералу и так далее.

Несмотря на видимый монизм, мирообраз Платонова подразумевает крайне амбивалетные взаимоотношения человека и природы. Человек — органическая часть природы-субстанции, но природа мыслиться как умирающая, холодная и чужая. Человек таким образом — как и все в универсуме, — испытывает «онтологическое сиротство», которое должно быть преодолено.

Преодоление онтологического сиротства происходит через разум. Человеческий идеал, в особенности, раннего Платонова — это обладающий «арифметическим разумом» сверхчеловек-преобразователь. Это одновременно и искатель «земного рая», и активный миростроитель.

Можно сказать, что в основе антропологии и Достоевского, и Платонова лежит один общий мотив — это мотив преодоления отчужденности, оторванности от некого человеческого единства. Художественная антропология Платонова и Достоевского в своих общих чертах похожа именно за счет мотивов расщепленности и неустойчивости человека в мире, его пограничного положения с экзистенциально-философской точки зрения. Следующее, что необходимо сделать в рамках данного исследования — это перейти от общего плана к конкретным инструментам реализации этой модели в обоих творческих системах, чему и будет посвящена следующая глава.

Глава II. Поэтика и проблематика Ф.М. Достоевского и А.П. Платонова: сопоставительный аспект

3. Самосочиненный человек Достоевского и самодельный человек Платонова

В предыдущем разделе исследования мы попытались выделить основную проблематику в приложении к художественной антропологии. Сейчас мы сделаем попытку раскрыть ее более конкретно, а не в общих чертах. Как мы указали, и у Платонова, и у Достоевского доминирует мотив разъятости, сиротства и отчуждения человека. На наш взгляд, эти категории во многом воплощаются через концепты «самосочиненности» и «самодельности» у Достоевского и Платонова соответственно.

Категория «самосочиненного человека» у Достоевского и «самодельного человека» у Платонова обладает большой значимостью, особенно в контексте их антропологических моделей. Это доказывается как на материале самих художественных произведений, так и на примере исследовательских работ, посвященных этой теме.

Для начала мы определим основания для сопоставления данных концептов. Мы считаем их близкородственными, поскольку «самосочиняемого человека» Достоевского можно считать романтическим концептом. О близости метода Достоевского к романтизму писал еще Б. Шкловский, а также ряд других исследователей. Аргументов в пользу генезиса концепта служит, например, то, что «самосочиненность» является атрибутом наполеонического героя, а наполеонический текст, в свою очередь, активно использовался в романтической поэтике. Естественно, мы говорим о романтизме, который включен в диалогическую систему Достоевского со всеми оговорками. «Самодельный» человек Платонова, в свою очередь, — это атрибут неоромантического модернистского контекста. Все это представляет собой широкий контекст жизнетворчества — романтического с одной стороны, модернистского — с другой.

Оба конструкта обусловлены аксиологическими концепциями в рамках творческих систем Достоевского и Платонова. Иными словами, аксиология обуславливает антропологию. В основе вычленения конструктов «самосочиненного» и «самодельного» человека лежат именно идейные и ценностные предпосылки: это христианское и персоналистское мировоззрение Достоевского, а также проблематика взаимоотношений Я и Другого в экзистенциальном и коммуникативном пространстве, которые проявляются на всех уровнях творческой системы, и условно модернистская уже идея становления «нового человека» у Платонова.

Основная проблема, с которой мы можем столкнуться в ходе сопоставления двух концептов, заключается в том, что «самосочиненный» человек Достоевского получил достаточно мало рецепции со стороны исследователей. В то же время, этот концепт является достаточно выраженными: и очевидно («Человек всю жизнь не живет, а сочиняет себя. Самосочиняется»[59]), и имплицитно, через близкие категории. Этот момент следует пояснить более подробно. Вообще, мотив самосочинения разрабатывался у исследователя А. А. Казакова, который в своих статьях «Авторская позиция в контексте феноменологии сюжета»[60] и «Герой-бес в сюжете «Бесов» Ф. М. Достоевского»[61] увязывает концепт «самосочинения» с постоянным отыгрыванием роли, масочностью — персонаж как бы является носителем личины или ряда личин, он в большей степени додумывает себя и окружающих, а не реципирует их. В творческой системе Достоевского эти мотивы, в особенности мотивы маски, маскарада, лицидейства, отыгрывания роли имеют большое значение и встречаются уже на самых ранних этапах творчества.

Например, их можно найти уже в «Униженных и оскорбленных»: «Это лицо именно отвращало от себя тем, что выражение его было как будто не свое, а всегда напускное, обдуманное, заимствованное, и какое-то слепое убеждение зарождалось в вас, что вы никогда и не добьетесь до настоящего его выражения. Вглядываясь пристальнее, вы начинали подозревать под всегдашней маской что-то злое, хитрое и в высочайшей степени эгоистическое»[62], в «Бесах»: «"омертвелая маска, таящая под собою безразличие добра и зла"»[63] как характеристика Ставрогина, в «Двойнике»: связь с мотивом двойничества и двуличия. Образ Петра Верховенского, как указывает А. А. Казаков, также наполнен динамикой постоянного ролевого отыгрывания, лицидейства.

Их можно легко найти так же в «Преступлении и наказании»: Свидригайлов, например, «играет роль»: «Раз, после обеда, Авдотья Романовна нарочно отыскала меня одного в аллее в саду и с сверкающими глазами *потребовала* от меня, чтоб я оставил бедную Парашу в покое. Это был чуть ли не первый разговор наш вдвоем. Я, разумеется, почел за честь

[59] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900) Т.27, Ленинград, С.59.
[60] Казаков Алексей Аширович Авторская позиция в контексте феноменологии сюжета (на материале произведений Достоевского) // Сибирский филологический журнал. 2009. №1. С.61-68

[61] Казаков Алексей Аширович Герой-бес в сюжете «Бесов» Ф. М. Достоевского // Сибирский филологический журнал. 2003. №3-4. С.116

[62] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900) Т.3, Ленинград, С.245.
[63] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900) Т.10, Ленинград, С.151.

удовлетворить ее желанию, постарался прикинуться пораженным, смущенным, ну, одним словом, сыграл роль недурно. Начались сношения, таинственные разговоры, нравоучения, поучения, упрашивания, умаливания, даже слезы, -- верите ли, даже слезы! Вот до какой силы доходит у иных девушек страсть к пропаганде! Я, конечно, всё свалил на свою судьбу, прикинулся алчущим и жаждущим света и, наконец, пустил и ход величайшее и незыблемое средство к покорению женского сердца, средство, которое никогда и никого не обманет и которое действует решительно на всех до единой, без всякого исключения»[64].

Разумихин: «Ну стоит ли с тобой говорить! Ведь он это всё нарочно, ты еще не знаешь его, Родион! И вчера их сторону принял, только чтобы всех одурачить. И что ж он говорил вчера, господи!»[65].

Сам Раскольников: «-- Ты, брат, кажется, надо мной подсмеиваешься? -- обратился он к нему, с ловко выделанным раздражением. -- Я согласен, что, может быть, уже слишком забочусь об этакой дряни, на твои глаза; но нельзя же считать меня за это ни эгоистом, ни жадным, и, на мои глаза, эти две ничтожные вещицы могут быть вовсе не дрянь. Я тебе уже говорил сейчас, что эти серебряные часы, которым грош цена, единственная вещь, что после отца осталась. Надо мной смейся, но ко мне мать приехала, -- повернулся он вдруг к Порфирию, -- и если б она узнала, -- отвернулся он опять поскорей к Разумихину, стараясь особенно, чтобы задрожал голос, -- что эти часы пропали, то, клянусь, она была бы в отчаянии!»[66].

А. А. Казаков трактует это в аксиологической плоскости. Он различает два типа ценностной актуализации: «мифологическую», в рамках которой авторская анонимность работает через категории «рода», «почвы» и т.д, и ту, в которую перерождается «мифологическая» в «буржуазном» мире — это уже анонимность городской среды. Во втором случае ценностная актуализация героя не реализуется, вернее реализуется фиктивно, именно через игровую ситуацию придумывания себя и ближнего. Ценностное слово героя-идеолога неизбежно ищет сторонней санкции и подтверждения. В этом заключается противоречивая диалектика «самосочиненного» персонажа Достоевского. В этой трактовке, конфликт лежит в плоскости взаимоотношений Я и Другого, когда Я пытается актуализироваться, утвердиться само через себя, когда герой становится автором ценностного слова, которое и

[64] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900) Т.6, Ленинград, С.366.
[65] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900) Т.6, Ленинград, С.197-198.
[66] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900) Т.6, Ленинград, С.193.

является порождающим по отношении к сюжету и структуре романа. Однако ситуация Достоевского такова, что его герои, по крайней мере, те, для которых это стремление характерно, нуждаются в слове другого, и или вынуждены его искать и с ним мириться, или прекращают свое существование.

Подтверждение этому легко найти и в «Братьях Карамазовых». Казаков указывает, что этот комплекс самосочинения характерен для наполеонического типа персонажа Достоевского. Мы не будем плотно углублятся в наполеоновский миф у Достоевского, достаточно просто сказать, что характеристики этого образа в большой степени совпадают с как раз той самой «анонимностью городской среды», с трансформацией мифологических категорий рода и почвы в «буржуазные» категории среды и массы: Наполеон является и осмысляется Достоевским именно как герой буржуазной эпохи. Его образ обыгрывается множество раз, наиболее ярко, конечно же, в «Идиоте». Интересно то, что и в «Идиоте» наполеоновский миф находится в плотной связке с мотивами лицидейства и самосочинения. Генерал Иволгин буквально сочиняет собственное прошлое, рассказывая заведомо неправдоподобную историю о встрече с Наполеоном. Конечно, этот сюжет имеет куда более неоднозначные и насыщенные коннотации, о чем исчерпывающе написал исследователь Н. Подсокорский[67].

Именно «наполоенический», «буржуазный» тип избирает своей стратегией выживания самосочинение — построение собственной судьбы и образа без опоры на некую высшую стороннюю санкцию. Казаков указывает на «принципиальное отсутствие корней» у такого персонажа, его как бы бытийную бездомность. Из подобной «ролевой» парадигмы в значительной степени вытекает и расщепленность героя, система персонажей-двойников. Это легко проиллюстрировать на примере «Двойника»: герой Достоевского находится в ситуации напряжения между своим условно-реальным положением в мире, и потенциальным, желаемым. Именно это напряжение между реальностью и моделируемым образом в конечном счете расщепляет персонажа. «Идеальный» тип вытесняется в самостоятельное действующее лицо — Голядкина-младшего.

Однако двойничество Достоевского не исчерпывается приведенным описанием. Это немного более сложное явление, суть которого, на наш взгляд, увидел Бахтин в том же «Двойнике»:

---

[67] Подосокорский Н. Н. О генерале Иволгине и Наполеоне // Вестник НовГУ. 2008. №47. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-generale-ivolgine-i-napoleone (дата обращения: 03.06.2019).

«Второй голос Голядкина должен заместить для него недостающее признание его другим человеком. Голядкин хочет обойтись без этого признания, обойтись, так сказать, с самим собою. Но это "с самим собою" неизбежно принимает форму "мы с тобою, друг Голядкин", т.е. принимает форму диалогическую. На самом деле Голядкин живет только в другом, живет своим отражением в другом: "прилично ли будет", "кстати ли будет? ". И решается этот вопрос всегда с возможной, предполагаемой точки зрения другого»[68].

Аналогичные соображения можно встретить и относительно Ивана Карамазова:

«Все лазейки, мысли Ивана, все его оглядки на чужое слово и на чужое сознание, все его попытки обойти это чужое слово, заместить его в своей душе собственным самоутверждением, все оговорки его совести, создающие перебой в каждой его мысли, в каждом слове и переживании, - стягиваются, сгущаются здесь в законченные реплики черта»[69].

Иными словами, суть расщепленности слова героя заключается в напряжении между Я и Другим. Происходит подмена чужого, подтверждающего и «подписывающего» слова своим, но со сменой тональности. Все это — результат попытки ценностной самоакутализации себя только через себя. Ценностное слово о мире, которое не санкционировано обращением к «высшей инстанции», расщепляется, образует сложную диалектику своего и чужого слова. Невозможность, по мысли Достоевского, такой актуализации, порождает извращенный «чужой голос», обретающий собственное субъектное значение. Иными словами, двойник заполняет ту пустующую лакуну, где должен быть Другой.

Г. К. Щенников[70] указывает, что один из центральных конфликтов Достоевского — это раздробленность самосознания человека, постоянное нахождение в пограничном состоянии. «Коллизия самосознания и самопроявления». В человеке как будто сочетаются два характера, его поведение необъяснимо для него самого. Щенников указывает, что эта концепция «внутренней дисгармонии» — центральная для Достоевского, и что он усматривает в ней не только трагическую, драматургическую фигуру, но и способ «воскрешения» человека. Именно эта «трагическая раздробленность», невозможность объяснить собственные действия и импульсы и составляет «тайну человека», которая в

[68] Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах. Том IV. Проблемы поэтики Достоевского. . - М: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002. - С. 238.
[69] Ibid, С. 247
[70] Щенников Г.К. Художественное мышление Ф. М. Достоевского. - Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1978. - С. 28-36.

свою очередь является центральным концептом Достоевского. В «катарсической» развязке человек должен прийти к соответствию самосознания и самопроявления.

Что же роднит в этом смысле Достоевского с Платоновым? Очень сложно найти у Платонова нечто подобное, однако есть существенная деталь, которая позволяет значительно сблизить две творческие системы. Ситуация «самосочиненного» человека с его двойниками — это ситуация бытийной «разъятости», аналогичной «сиротству» у Платонова. Это невозможность найти внешнюю аксиологическую санкцию и попытка породить онтологически значимую ценность самостоятельно, так же характерна для ряда героев Платонова.

Более того, именно тот тип героя у Платонова, который исследователи атрибутируют как героя-деятеля, наиболее созвучен наполеоновскому герою Достоевского. Здесь мы напрямую выходим к проблематике «самодельного человека» Платонова.

Сам концепт «самодельности» у Платонова проявляется часто. Почему это выражение вообще следует рассматривать именно как концепт? Владимир Ермаков вполне корректно заметил, что «язык для Платонова не способ описания действительности и не рабочий инструмент рефлексии, но единственное средство самореференции реальности»[71], поэтому эпитет, который в любом другом случае можно было бы посчитать случайным или свести его к чисто эстетической стилистической функции, в данном случае имеет значительную нагрузку.

В первую очередь, бросается в глаза созвучие термину «сделанности» П. Филонова, который, деятеля Пролеткультовского авангарда, связь с которым усматривает, например, Н. Малыгина[72]. Правда, Малыгина замечает принцип «сделанности» не в персонаже, а в топосе башни, но мы помним, что мирообраз Платонова подразумевает высокую степень имманентности всего всему. Один из критериев «сделанности» — это возможность произведения искусства существовать отдельно от автора, органически развиваться самостоятельно.

Как можно увидеть, мотив «самодельности» плотно связан с этой семантикой. «Самодельные люди неизвестного назначения» в терминологии К. Баршта, например, являются «мессианским» классом, который призван преображать окружающую

[71] Ермаков В. Столпник в толпе: парадокс Платонова // Дружба народов. - 2010. - №1.
[72] Малыгина Н.М. Художественный мир Андрея Платонова. - М.: Московскийй Педагогический Институт, 1995. - С. 59.

действительность[73]. «Самодельность» «самодельных» людей наиболее ярко проявляется в двух местах «Чевенгура:

«Партийные люди не походили друг на друга — в каждом лице было что-то самодельное, словно человек добыл себя откуда-то своими одинокими силами. Из тысячи можно отличить такое лицо — откровенное, омраченное постоянным напряжением и немного недоверчивое»[74].

«Партийные самодельные люди» — еще один, по Бартшу, мессианский класс. Самодельность здесь подразумевает эсхатологический процесс «изменения внутренней сущности людей посредством собственных ресурсов». «Самодельные люди неизвестного назначения» — это также «прочие»:

«Оставшийся маленький прочий должен был самостоятельно делать из себя будущего человека (...) Почти каждый из тех, чье пришествие приветствовала чевенгурская большевистская организация, сделал из себя человека личными силами, окруженный неистовством имущих людей и смертью бедности, — это были сплошь самодельные люди»[75].

«Прочие» — это люди, пришедшие в «Чевенгур», которые атрибутируются как безымянные и не имеющие почвы. Их единственный способ поддержания внутренней жизни — это «остатки младенческой теплоты». Для «прочих» «самодельных» людей как нового типа, рожденного из революции, характерна стратегия «выживания» с как бы опорой на собственный ресурс, «через себя». Эта обезличенная масса сравнивается Платоновым с растениями, с бурьяном.

Амбивалентность «самодельности» здесь проявляется в том, что «прочие» — одновременно и крайне жизнеспособны, «черпая свою жизнь в минералах», и крайне иррациональны. Их существование неопределённо, они не имеют четкого облика, почвы, родства. Вместе с тем, они имеют другие значимые характеристики:

«Но, истратив все силы на удержание в себе той первоначальной родительской теплоты — против рвущего с корнем встречного ветра чужой, враждебной жизни, — и умножив в себе ту теплоту за счет заработка у именного настоящего народа, прочие создали из себя самодельных людей неизвестного назначения; причем такое упражнение в терпении и во

[73] Баршт К.А. Поэтика прозы Андеря Платонова. - 2-е издание, дополненное изд. - СПБ.: Филологический факультет Санкт-Петербургского университета, 2005. - С. 342-252
[74] А. Платонов Чевенгур. Котлован. - М.: Время, 2011. - С. 177.
[75] Ibid, С.283

внутренних средствах тела сотворили в прочих ум, полный любопытства и сомнения, быстрое чувство способное променять вечное блаженство на однородного товарища, потому что этот товарищ тоже не имел ни отца, ни имущества, но мог заставить забыть про то и другое, — и еще несли в себе прочие надежду, уверенную и удачную, но грустную, как утрата. Эта надежда имела свою точность в том, что если главное — сделаться живым и целым — удалось, то удастся все остальное и любое, хотя бы потребовалось довести весь мир до его последней могилы»[76].

Это именно та самая интенция к преобразованию мира. Однако же здесь усматривается и другой значимый мотив: «сделаться живым и цельным». «Самодельный» человек типологически близок к деятельному герою Платонова. С другой стороны — в какой-то степени к наполеоническому типу Достоевского. Сделать это предположение позволяет ряд общих характеристик, ключевыми из которых являются отсутствие почвы, родства, принципиальная неукорененность. Можно сравнить с тем самым «голосом анонимной городской среды», «массой». Иррациональной и стихийной включенностью «самосочиненного человека» в игру.

Общим местом является преобразовательно-проектная интенция. Для героя Достоевского характерно стремление (или слово о) к отвержению существующего порядка вещей или к радикальному его бытийному преобразованию, для Платоновского — построение нового мира с нуля. И всех их объединяет состояние поиска (или отсутствия) целостности, некой ценностной, аксиологической укорененности в мире, претензия не генерацию новых ценностей.

Только если для персонажа Достоевского характерна ситуация отчужденности от Другого, то для Платоновского — ситуация сиротства. Неукоренность и безродность «прочих» подчеркивается. Ключевой персонаж «Чевенгура» начинает свой проектный путь со смерти отца. Категория «сиротства» у Платонова рассматривается, например, в статье И. С. Жемчужного, «Проблема личного и исторического сиротства в творчестве Андрея Платонова». А также во многих других исследованиях, которые мы уже приводили. Здесь следует напоминить, что категория сиротства у Платонова — категория онтологическая, она обозначает не только персональную конкретно-личностную отчужденность человека от собственных корней, но и общемировую разъятость. «Все взрослые люди — сироты». Именно преодоление ситуации сиротства является конечной целью проекта, или череды проектов, «самодельных людей».

[76] Ibid, С.285

«Самодельность» и «самосочиненность» таким образом являются концептами, отражающими ситуацию кризисного, переходного сознания. При всех несходствах, они имеют значительное число общих черт и схождений: эти герои не имеют родства, почвы и внешней аксиологической санкции. Эта неопределенность и необъяснимость их положения обуславливает гротесковость. Гротесковость выражается в раздробленности, расщепленности, иррациональности самосознания. Для Достоевского это — следствие «личностной дисгармонии», когда герой не совпадает с самим собой, для Платонова — сиротства в его онтологическом смысле. Искажение пропорций самого персонажа, его нестабильность и изменяемость в мире и нестабильность самого мира выражаются через амбивалентное смеховое начало, элементы карнавала по М. Бахтину. Карнавальные мотивы у А. Платонова рассматриваются в диссертации Е. Р. Меньшиковой.

Основная проблема, с которой мы столкнулись в ходе рассмотрения данных близкородственных категорий — это диспропорция контекстов. Концепт самосочиненности у Достоевского вычленяется на примере большого количества персонажей, тогда как категория самодельности содержится в письма Платонова куда более имплицитно. Решение этого противоречия мы видим в том, что оба концепта — умозрительны. То есть вне зависимости от конкретной практической реализации их в рамках художественного текста, ни один персонаж Достоевского не называется самосочиненным. Все это касается скорее более общих черт каждой конкретной художественной антропологии, и мы допускаем, что эти концепты подвижны, в том смысле, что этот термин не является какой-либо классификационной единицы. Можно выделить отдельно, например, героя-мечтателя, героя-идеолога и так далее, а «самосочиненность» является скорее неким общим мотивом, который в той или иной степени воплощается во всех или в большинстве типов. Исследователь Н. А. Бочарова[77], например, также осмысляет концепт самодельности у Платонова, не столько в русле конкретного приложения к системе персонажей, сколько в общем идейно-онтологическом плане. Поэтому мы считаем, что такое сопоставление, несмотря на видимую контекстуальную диспропорцию, как минимум допустимо, тем более, что на его основе можно сделать ряд достаточно плодотворных выводов.

В процессе нашего сопоставления творческих систем Ф. М. Достоевского и А. Платонова мы выделили два генетически родственных концепта: это «самосочиненность»

[77] Бочарова Наталья Анатольевна А. Богданов и А. Платонов: к постановке вопроса // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2003. №5. С.167

Достоевского и «самодельность» второго. Мы предположили, что в рамках художественной антропологии эти концепты могут выполнять важную структурную, образную и идейную роль, более того, — что данные антропологические категории обуславливают и другие важные схождения между авторскими системами. Данное сопоставление и его итоги позволяют нам продолжать дальнейшее изучение темы, в частности — выводят нас к проблематике гротеска в обоих художественных системах, к сопоставлению гротеска, идее их генетического родства и, соответственно, родства концептов, которые из него вытекают. В частности — утопические и антиутопические мотивы у Ф. М. Достоевского и А. Платонова, через линию карнавальной концепции М. М. Бахтина.

4. Гротесковость в творчестве Ф. М. Достоевского и А. Платонова

Гипотеза, которая лежит в центре этого раздела исследования, звучит следующим образом: гротеск у Достоевского и гротеск у Платонова имеют, во-первых, схожий генезис, во-вторых выполняют похожие функции относительно художественного мира, структуры сюжета, системы образов и персонажей, поэтики и тематического поля. Сам гротеск обуславливается амбивалетным и неустойчивым мирообразом, в особенности с точки зрения художественной антропологии, что было рассмотрено в предыдущем разделе исследования. Помимо художественной антропологии общность гротесковых приемов обуславливается также тематическим полем и другими принципиально родственными аспектами художественного метода.

Первоочередная задача при рассмотрении гротеска у Платонова и Достоевского — это вычленение самой дефиниции гротеска, самого понятия. Гротеск функционально существует в гораздо более широком контексте комического и неизбежно несет в себе весь соответствующий функционал. Однако гротеск правомерно рассматривать и отдельно, его роль в обоих творческих системах не исчерпывается комическим и сатирическим.

Поскольку рассмотрение категории гротеска будет производиться через систему М. М. Бахтина, то и ключевым понятием будет гротеск именно в понимании исследователя. Гротеск — амбивалентный феномен, характерный для карнавальной культуры, он одновременно и снижает описываемое, и обновляет, это прием художественного снижения, для которого характерны гиперболы, изменения пропорций, в особенности телесных. Центральная функция карнавального гротеска по Бахтину — это «развенчание», взаимное изменение мест «высокого» и «низкого». Он сочетает в себе полярные полюса в их глубокой диалектической связи, он двусмысленен, обладает признаками пограничности, незавершенности и относительности. Именно это, по нашему мнению, является основной

объединяющей чертой у Платонова и Достоевского в данном аспекте, и именно на этом мы сконцентрируем внимание.

4.1. Гротеск Ф. М. Достоевского

Тема гротеска у Ф. М. Достоевского получила широкое освещение у исследователей. Проблема в том, что многие исследователи рассматривают гротеск исключительно в общем смысле, в общем поле смехового и сатирического. Например, исследователь Назиров. Однако, как мы уже упоминали, несмотря на неотделимость гротеска от общего комического контекста, мы считаем, что он выполняет широкие и самостоятельные функции, на которых мы и сконцентрируемся. В этом мы опираемся на М. М. Бахтина, который рассматривал поэтику автора через призму концепта карнавала и карнавальной культуры.

Сама категория карнавального у Бахтина увязывается с двумя источниками: это «сократический диалог» и «мениппова сатира». Оба жанра осмысляются как фольклорные, разница в том, что в центре сократического диалога лежит представление о диалогической природе знания и истины, а мениппова сатира полностью освобождается от каких-либо границ реалистичности. В основе менипповой сатиры лежит религизно-философская идея, которая испытывается посредством фантастического сюжета. Именно в этом Бахтин видит одну из основных несущих конструкций поэтики Достоевского, и именно здесь, на наш взгляд, необходимо отметить важность гротеска для этой поэтики. Иными словами, мы говорим о том, что гротеск и вообще смеховое выполняют у Достоевского именно эту первичную испытательную функцию.

Перейдем к конкретным примерам гротеска. В первую очередь — это телесный гротеск. Бахтин отмечает, что резко-гротескными чертами Достоевский наделяет в основном героев второго плана. Однако довольно очевидно гротескно-карнавальную фигуру мы можем увидеть в Федоре Павловиче Карамазове. Его телесный облик характеризуется рядом сниженных, гиперболизированных характеристик: «Длинный рот с пухлыми губами», «не очень большой, но очень тонкий, с сильно выдающеюся горбиной» нос. «Большой, мясистый, продолговатый» кадык под подбородком. Всё это придавало Карамазову «какой-то отвратительно сладострастный вид. Тем не менее, несмотря на шутки по поводу собственного лица, Фёдор Павлович, «кажется, оставался им доволен, отмечая, что благодаря носу и кадыку его лицо — «настоящая физиономия римского патриция времен

упадка»[78]. Федор Павлович маркируется как карнавальный персонаж еще и потому, что сочетает в себе сниженные характеристики шута (и функцию в романе он выполняет во многом шутовскую, профанирующую — следует вспомнить скандал в келье старца Зосимы) с мотивами плодовитости и производительности: большое количество жен и детей, неумеренность в еде и питье, денежных тратах. Сам образ жизни Федора Павловича — заведомо преувеличивается как вечный праздник, или же скорее анти-праздник.

Гротесковыми, искривленными и диспропорциональными чертами обладает, однако, и старец Зосима, которого в определенном смысле можно было бы посчитать антиподом Федора Павловича: «Это был невысокий сгорбленный человечек с очень слабыми ногами, всего только шестидесяти пяти лет, но казавшийся от болезни гораздо старше, по крайней мере лет на десять. Всё лицо его, впрочем, очень сухенькое, было усеяно мелкими морщинками, особенно было много их около глаз. Глаза же были небольшие, из светлых, быстрые и блестящие, вроде как бы две блестящие точки. Седенькие волосики сохранились лишь на висках, бородка была крошечная и реденькая, клином, а губы, часто усмехавшиеся, — тоненькие, как две бечевочки. Нос не то чтобы длинный, а востренький, точно у птички»[79].

Диспропорциональные и искривленные описания телесности можно обнаружить практически в каждом, даже второстепенном и эпизодическом персонаже. Немаловажную роль играет и тип персонажа, характерный для карнавальной культуры — это тип юродивого. Однако по мнению многих исследователей, тип юродивого у Достоевского принципиально отличается от фольклорного. Например, Е. П. Гурова[80] сформулировала, что юродивый Достоевского выполняет не традиционные обличительные функции, а скорее искупительные. Это связано с мотивом наложения образа юродивого на образ Христа. Однако сам тип не теряет своей карнавальной первоосновы, хоть и она и значительно видоизменена. Гурова отмечает, что для юродивого Достоевского характерна ситуация раздвоенности, расщепленности, что является прямым следствием искупительной функции. Образ юродивого существует как бы парно — рядом с образом великого грешника. В «Братьях Карамазовых» этот мотив реализуется в том числе и через

[78] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900) Т.14, Ленинград, С.22.
[79] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900) Т.14, Ленинград, С.37
[80] Гурова Е. П. Юродивые в романах Ф. М. Достоевского // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. №3 (27). С.136-143

взаимоотношения Алеши и Ивана Карамазова — как на уровне сюжетной коллизии, так и на уровне метатекста — образ Христа и первосвященника в «Легенде о Великом Инквизиторе».

Интересно то, что в тексте присутствует и другой тип юродивого, который, в отличие от специфического типа Достоевского, прямо атрибутируется как юродивый. В этом смысле интересен отец Ферапонт, который наделяется всеми признаками аскетически-религиозного юродства, но типологически скорее противоположен «светскому юродивому», главным образом функционально, т.к. выполняет именно обличительную функцию, с той оговоркой, что это обличение как бы снижается, дискредитируется. Существуют в «Братьях Кармазовых» и другие типы юродивых, которые являются как бы оппонирующими по отношению к конечному, «искупительному» типу. Исследователи[81] выделяют «природное» юродство Лизаветы Смердящей, шутовское юродство Федора Павловича, «лже-юродство» Смердякова. Характерно то, что внешние атрибуты юродства усиливаются как раз по мере отдаления от «светского типа».

Гротеск, однако, касается не только системы персонажей. Творческая система Достоевского сама по себе построена на переворачивании, сочетании условно несочетаемого и диспропорции. Это касается и ситуативных коллизий, и даже самой структуры романа. М. М. Бахтин отмечал большую значимость элементов авантюрного романа. Сама модель мира и человека реализуется как бы через механизм авантюрного повествования, это выражается в том, что в рамках такого повествования человек может оказаться на любом месте и в любой ситуации, т.е. опять же, он не ограничивается предзаданными типологическими чертами. Само сочетание элементов «низких» жанров с экзистенциально-философским и религиозным реализмом, включая, например, детективное повествование, можно считать признаком гротеска.

Гротесковые мотивы переворачивания и сочетания несочетаемого встречаются и в самом сюжете. В этом смысле примечателен разговор Алеши и Ивана Карамазовых о Боге, который происходит в трактире, на фоне обычного для такого места быта: «слышались призывные крики, откупоривание пивных бутылок, стук бильярдных шаров, гудел орган».

Можно сказать, что гротеск как сатирическая гипербола очень плотно входит в творческий мир Достоевского. Однако следует помнить, что его функции не исчерпываются смеховым и сатирическим. Диспропорциональность, сочетаемость несочетаемого, мотивы перевернутости — все это инструмент отображения экзистенциальной проблематики. Мир

[81] Главным образом Гурова Е. П.

Достоевского находится в состоянии становления, гротесковое переворачивание как бы лишает его определенности и устойчивости. С точки зрения художественной антропологии гротеск отображает отсутствие встроенности человека в осмысленный и стабильный мир.

4.2. Гротеск А. Платонова

Гротеску у Платонова посвящена глава монографии Е. Р. Меньшиковой[82]. Исследователь осмысляет гротеск в терминологии Бахтина. Один из главных тезисов работы является утверждение, что гротеск в мирообразе Платонова отображает хаотичное, анархичное и неустойчивое состояние пореволюционного универсума.

Первое, на что следует обратить внимание — это телесный гротеск, образ тела у Платонова. Именно в этом аспекте наиболее очевидно проявляются тенденции к диспропорции, а также выявляется мотив трансформаций и взаимоперетекания, характерный для творчества писателя.

Один из характерных образов — Петр Федорович Кондаев. Платонов наделяет его «длинными губительными руками», сам горб Кондаева в тексте ассоциирован с символом фалла:

«Он любил ее тем местом, которое у него часто болело и было чувствительно, как сердце у прямых людей, — поясницей, коренным сломом своего горба. Кондаев видел в засухе удовольствие и надеялся на лучшее. Руки его были постоянно в желтизне и зелени — он ими губил травы на ходу и растирал их в пальцах. Он радовался голоду, который выгонит всех красивых мужиков далеко на заработки, и многие из них умрут, освободив женщин для Кондаева. Под напряженным солнцем, заставлявшим почву гореть и дымить пылью, Кондаев улыбался. Каждое утро он мылся в пруду и ласкал горб ухватистыми надежными руками, способными на неутомимые объятия будущей жены»[83].

Что напрямую отсылает к раблезианскому гротеску по Бахтину — гиперболизированный горб и руки. Сам образ обладает крайней амбивалетностью, которая усиливается гротеском — нестабильность и противоречивость универсума наделяет положительной производительной силой условно «дефектное» тело, мотивы производительной силы соседствуют с мотивами голода, смерти и разрушения, сливаясь в одну конструкцию. Кондаев обладает также тенденцией к поглощению: «Чтобы избавиться от притяжения и ощутительности своего воображения, он плыл по пруду и набирал внутрь столько воды,

[82] Меньшикова Е. Р. Всполохи карнавала: гротескное сознание как феномен советской культуры. - Спб.: Алетейя, 2006. - С. 108-181
[83] А. Платонов Чевенгур. Котлован. - М.: Время, 2011. - С. 36

словно в теле его была пещера, а потом выхлестывал воду обратно вместе со слюной любовной сладости»[84], «И пока еще не все красивые мужики покинули своих женщин, освободив их для него, он гонялся за курами, чтоб, проглотив недозревшее яйцо, словно целый мир, окрепнуть духом в ожидании обещанного войной гарема и – омолодиться»[85].

Вообще, сочетание мотивов плодородия и смерти встречается в «Чевенгуре» повсеместно. Еще один говорящий образ — это Прохор Абрамович и его жена. «За год до недорода Мавра Фетисовна забеременела семнадцатый раз. Ее мужик, Прохор Абрамович Дванов, обрадовался меньше, чем полагается. Созерцая ежедневно поля, звезды, огромный текущий воздух, он говорил себе: на всех хватит!»[86]. В то же время: «Прохор Абрамович давно оробел от нужды и детей и ни на что не обращал глубокого внимания – болеют ли дети или рождаются новые, плохой ли урожай или терпимый, – и поэтому он всем казался добрым человеком. Лишь почти ежегодная беременность жены его немного радовала: дети были его единственным чувством прочности своей жизни – они мягкими маленькими руками заставляли его пахать, заниматься домоводством и всячески заботиться. Он ходил, жил и трудился как сонный, не имея избыточной энергии для внутреннего счастья и ничего не зная вполне определенно. Богу Прохор Абрамович молился, но сердечного расположения к Нему не чувствовал; страсти молодости, вроде любви к женщинам, желания хорошей пищи и прочее, – в нем не продолжались, потому что жена была некрасива, а пища однообразна и непитательна из года в год»[87]. Здесь мы также видим глубокое переплетение мотивов плодородия и смерти. Крайняя производительность жены Прохора Абрамовича, мотив «мира», в котором «на всех хватит» и в то же время пограничное, практически мертвое состояние самого Прохора Абрамовича.

Еще один ряд гротескных персонажей — это образы трансформации, образы слитости человека и животного, человека и машины. Наиболее яркий образ — это Копенкин и Пролетарская Сила. Первый гротескный момент — это конечно же мотивы телесного изобилия, гиперболизация образа лошади — «уставала, обыкновенно, не от дороги, а от тяжести своего веса»[88], «чтобы достаточно наесться, конь съедал по осьмушке делянок молодого леса, а запивал небольшим прудом в степи»[89]. Сам всадник также наделяется качествами изобилия и избытка силы: «"мог с убеждением сжечь все недвижимое имущество на земле", "одним махом" взять в полон тридцать, рубить с такой силой, что

[84] Ibid.
[85] Ibid.
[86] Ibid, С.26
[87] Ibid, С.27
[88] А. Платонов Чевенгур. Котлован. - М.: Время, 2011. - С. 110
[89] Ibid, С. 109

сабля вонзаясь в седло противника, крошила супостата на разлетающиеся конечности»[90]. Все это вместе наделяет всадника и лошадь мифологическими, эпическими чертами на фоне сниженного, голодающего универсума на грани распада. Образная неотделимость образа Пролетарской Силы от образа Копенкина — это та самая гротескная слитость человека и животного.

Другой пример гротескной слитости — это Пашинцев и его доспех. Здесь можно увидеть аналогичный мотив. Исследователь Меньшикова указывает:

«Двутелым оказывается и Пашиицев, без рыцарской амуниции не заметный, что, совмещая в себе живое костлявое и искусственное металлическое тела, вырастает до фигуры Колосса. "Постоянные револьверы в руках" коммунаров, как выпирающая часть гротескного тела, отвечают за связь с миром - поглощение мира и постижение его: окружающее пространство ощупывается пулями»[91].

Но этот образ опять же крайне амбивалетный, и дело даже не только в сочетании живого и механистического, не только в сочетании «тщедушного» и «незаметного» тела и мощного доспеха, но и той сюжетно-образной роли, которую выполняет Пашинцев. Меньшикова замечает, что данный персонаж одновременно и эпический воин (как и галерея аналогичных, включая Копенкина), и юродивый:

«Железная рубаха Пашинцева - рыцарские доспехи ("весь запакованный в латы и панцирь, в шлеме и с тяжелым мечом, обутый в мощные металлические сапоги - с голенищами, сочлененными каждое из трех бронзовых труб, давившими траву до смерти), скрывавшие его телесное тщедушие, сравнима с "колпаком великим и тяжелым" и медными кольцами на "тайных удах", что носил Иоанн Водоносец. Его "бессмертная одежда, как постриг для монаха, как обнажение для юродивого, обозначили начало его "подвига", который подвластен только ему: помешать никто не может, да и не отважится - юродство сидит внутри, как страшный зверь. И потому, хоть росту он малого и явно вызывал смех дребезжанием своих лат, эхом доносившим слабость его тела, свободно разместившимся в них, но зато он один противостоял толпе, вызывал трепет и уважение, отражая набеги поселенцев "геройским" видом своим»[92].

Гротеск и гипербола наделяют персонажей «Чевенгура» свойствами эпических героев, но в то же время и снижают их. В этом проявляется крайняя амбивалетность гротеска

[90] Ibid, С. 102
[91] Меньшикова Е. Р. Всполохи карнавала: гротескное сознание как феномен советской культуры. - Спб.: Алетейя, 2006. - С. 181-182.
[92] Ibid, С.171

Платонова. Меньшикова указывает, что как раз Копенкин, несмотря на все свои богатырские свойства, и является своеобразным «предводителем юродивых». Фигура юродивого в романе — это традиционная роль ярморочного шута, со всей его противоречивой ролью — это комический дурак и в то же время — провозвестник «кромешного мира».

Одним из самых ярких примеров юродивого на страницах романа является Чепурный. Он обладает всеми традиционными для отечественной культуры атрибутами: это аскетизм, то есть отказ от еды и непритязательность в одежде, «укрощение плоти», невключенность в однозначный культурный и социальный контекст. Чепурный атрибутируется как косноязычный, вместе с тем — как пророк. Показателен эпизод с «революционными предчувствиями», где проводником между речью Чепурного и окружающим миром служит Прокофий Дванов. Чепурный — юродивый провидец и одновременно провозвестник нового мира. Его функция в романе — одновременно и разрушительная. Как юродивый он переиначивает язык «Капитала» Маркса в разговорный, выворачивает его логику до вывода о необходимости полного уничтожения буржуазии.

Огромный интерес здесь представляет и смешение народно-разговорной, просторечной культуры и культуры условно-официальной. Этот пласт гротеска расположен в самом языке, в котором элементы официального языка интегрируются в структуры просторечий, создавая парадоксы и каламбуры.

Сам гротеск содержится не только в отдельных деталях или образах. Сам мирообраз романа глубоко гротескнен: это подвижный хронотоп, т.е. диспропорция времени и пространства.

Особое внимание следует уделить романному времени. Время в «Чевенгуре» как бы стоит на месте, но вместе с тем насыщенно событиями:

«Жизнь прошла без всякого отчета и без остановки, как сплошное увлечение; ни разу Захар Павлович не ощутил времени, как встречной твердой вещи, — оно для него существовало лишь загадкой в механизме будильника. Но когда Захар Павлович узнал тайну маятника, то увидел, что времени нет, есть равномерная тугая сила пружины»[93]. Исследователи, в частности, А. Худзинская-Паркосадзе, связывают это с тем, что романное время «Чевенгура» — это в большей степени время волшебной сказки или мифа.

Резюмируя, Меньшикова указывает:

[93] А. Платонов Чевенгур. Котлован. - М.: Время, 2011. - С. 45

«Подвижный хронотоп романа при всей своей нестабильности отражает изменение границ нового мира: революционный карнавал ввел масштабность пространства, в которой время то сжималось, то растягивалось пружиной, - отчего реальные явления и предметы приобретали фантастические черты и нарушали законы формальной логики. В игру "узнавания", выражаясь словами Бахтина, был вовлечен весь мир. И Чевенгур, как место, где постоянно происходит пространственное перемещение (а всякое движение, говорит Бахтин, есть перемещение топографически полярное), соотносящееся со становящимися координатами мира, оказывается тем "порогом", которому Бахтин отводит сюжетообразующую функцию. И не перешагивая этот "порог", как указывает ученый, но, застывая на нем, окунаясьв это "пограничье", возникает "иерархическая перспектива мира" рабочих и крестьян»[94].

Можно сказать, что гротеск в творческих системах Достоевского и Платонова выполняют похожие функции и отображают похожие категории. Общим местом является вынесенность персонажей из нормального, устойчивого универсума в пространство становящегося мира, нестабильного и кризисного. Гротеск тут является универсальной моделью реальности, реальности мира в состоянии становления. Нестабильность универсума обуславливает нестабильность человека, его расщепленность и неопределенность. Это мотивирует к тому, чтобы перейти от образа человека к образу мира, что мы и сделаем в следующем разделе исследования.

5. Утопические и антиутопические контексты творчества А. Платонова и Ф. М. Достоевского

Предыдущий раздел исследования был посвящен образу человека в мире. В дальнейшем мы попытаемся рассмотреть образ собственно самого мира. На наш взгляд, сделать это можно через категории утопического и антиутопического, которые достаточно хорошо выражены и у Платонова, и у Достоевского.

5.1. Утопическое и антиутопическое у Достоевского

На наш взгляд, наиболее наглядно проследить эти мотивы можно на новелле «Легенда о Великом Инквизиторе».

Обращение к этой теме мотивировано тем, что большое количество исследований, которые посвящены «Легенде о Великом Инквизиторе», концентрируются на идеологической и историософской специфике. При этом, большая часть исследований делает акценты именно

[94] Меньшикова Е. Р. Всполохи карнавала: гротескное сознание как феномен советской культуры. - Спб.: Алетейя, 2006. - С. 108-181

на утопических и антиутопических смыслах. В частности, исследователь И. И. Евлампиев[95] прямо утверждает наличие в русской литературе утопической традиции, восходящей к Одоевскому («мистический утопизм», идея преображения человека на онтологическом уровне) и рассматривает Достоевского как продолжателя этой традиции в ее глубоко переработанном и переосмысленном варианте.

«Идеологичность» романов Ф. М. Достоевского, на наш взгляд, во многом проявляется именно через категории утопического и антиутопического, однако наиболее интересно то, как вообще можно выделить утопическое и антиутопическое на уровне структуры, сюжетов и образов. «Легенда о Великом Инквизиторе» безусловно имеет вполне четкую традиционную религиозно-философскую трактовку, которая имеет мало отношения к перечисленным жанровым категориям. В первую очередь, это, конечно же, притча, которая выполняет вполне конкретные и определенные функции в архитектонике романа. Поэтому об антиутопическом здесь можно говорить только как об одном из аспектов новеллы, с некоторыми оговорками.

Однако это имеет свои предпосылки. Обращение к вставной новелле «Легенда о Великом Инквизиторе» мотивировано тем, что она наиболее очевидно подходит под критерии утопического и антиутопического (о критериях будет сказано отдельно). Несмотря на то, что эти контексты в творчестве Достоевского вообще проявлены значительно (можно вспомнить термин «метаутопия», который применялся Морсоном в отношении жанровой идентификации творчества Достоевского), поэма видится как наиболее концентрированный, репрезентативный вариант темы. Кроме того, «Поэму о Великом Инквизиторе» довольно часто атрибутируют чуть ли не как первую русскую антиутопию. В частности, исследователь А. Н. Воробьева[96] видит во вставной новелле точку перелома, в которой завершается генезис русской утопии и формируется формула русской же антиутопии.

Данная статья будет минимально касаться чисто содержательного пласта «Великого Инквизитора» по той причине, что, во-первых, эта тема изучена и множество сугубо философских, историософских и идеологических интерпретаций уже было озвучено прямо

[95] Евлампиев И. И. Русская литература о грядущем совершенстве человека (В. Одоевский - Ф. Достоевский - А.Платонов) // Философские науки. - 2015. - №4. - С. 40.

[96] Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX-начала XXI(веков в контексте мировой антиутопии : автореф. дис. ... д-р. филол. наук: 10. 01. 01.. - Саратов, 2009. – С. 20

с момента публикации «Братьев Карамазовых». Во-вторых, исследователь Строганцева[97] справедливо замечает, что философские интерпретации содержательного пласта новеллы (и творчества Достоевского вообще) чаще всего сводятся к озвучиванию впечатлений от новеллы, чем к анализу самой новеллы.

Цель раздела — сформировать общенаучные литературоведческие критерии антиутопического и сопоставить их с образным и сюжетным планом вставной новеллы. Именно в этом заключается новизна исследования.

Для начала следует обозначить границы понятия «антиутопия». В современной науке существует несколько подходов к рассмотрению литературной антиутопии как жанрового или метажанрового образования.

Обратимся к работе М. В. Покотыло[98]. Исследователь выделяет следующие подходы к концептуализации антиутопии как жанра:

1. Антиутопия — внежанровое образование. Исследователь ссылается на работы Э. Баталова и Л. Хабибулиной. Согласно этому подходу, антиутопическое имеет отношение не к жанровым дефинициям, а только к идейному контексту повествования, который и придает уже конкретному жанровому произведению утопическую или антиутопическую модальность.
2. Согласно второму подходу антиутопия «имеет фиксированный жанровый характер». Жанровый характер антиутопии также дискуссионен — отдельные исследователи осмысляют дистопию как третичное жанровое образование, другие — как разновидность порогового, промежуточного жанра или метажанра.

В центре статьи находится тезис, согласно которому утопия и антиутопия — это не только характеристика идейного и идеологического наполнения того или иного жанрового текста (романа, поэмы, повести, драмы и тд), а самостоятельный жанр, в рамках которого формируется конкретная картина мира.

[97] Строганцева Н.В. Поэма "Великий инквизитор": семантическая модель и контур интерпретационного поля. Дисс. на соискание уч.ст.канд.филологических наук. С. 105

[98] Покотыло М. В. Литературная антиутопия в системе жанровых дефиниций // Гуманитарные исследования. - 2012. - №3 (43). - С. 136-140.

Рассмотрению антиутопии в этом смысле посвящены работы Г. Морсона и отечественного исследователя Б. Ланина, которые описали жанровые характеристики антиутопии и вывели критерии ее идентификации.

Основной концепт Г. Морсона[99], которым он оперирует, — это «антижанр». Антиутопия по мысли Морсона — это специфическое жанровое образование, основной характеристикой которого является пародирование утопии. Т.е. речь идет не о разоблачении каких-либо историософских теорий или идеологий как таковых, а о демонтаже целой литературной традиции.

Важные признаки антижанра по Морсону, которые необходимо озвучить в силу их актуальности для настоящего исследования, следующие:

1. Антижанр обязательно отсылает к жанру. В нашем случае — антиутопия интертекстуально, на уровне мотивов и сюжетов отсылает к утопической литературной традиции.
2. Произведения антижанра соотнесены не только с пародируемым жанром, но и с текстами внутри самой антижанровой традиции.
3. Из соотнесенности вытекает двойная система мотивов: в тексте присутствует как «позитивная утопическая модель», так и оппонриующая, высмеивающая ее антимодель.

Кроме того, Морсон говорит о радикальном историзме антиутопии. Утопия внеисторична по той причине, что она предлагает некий «вечный», вневременной идеал. Это соотносится с теми характеристиками утопии, которые дает С. Г. Шишкина[100]: разрыв с настоящим и прошлым, отгороженность, замкнутость, отдаленность утопического топоса и хронологического плана повествования.

В этом контексте можно предположить, что топос и хронос «Легенды о Великом Инквизиторе» (Средневековая Испания) детерминируется не только чисто идеологическими воззрениями Достоевского (мотивы критики католицизма или «исторического христианства» в лице католицизма самоочевидны и были отмечены критикой еще при жизни самого Достоевского и присутствуют в самом тексте — несмотря на то, что это только один содержательный пласт Легенды), но и жанровой особенностью

[99] Морсон Г. Границы жанра. Антиутопия как пародийный жанр. - М.: Прогресс, 1991. - С. 233-252.

[100] Шишкина, С.Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ .– 2007. – No 2. С.106

антиутопии. Действие помещается в строгий исторический контекст и очень конкретные исторические реалии, что имплицитно нивелирует вневременной характер утопического идеала.

Исследователь Борис Ланин, разделяющий концепцию Морсона, также указывает на то, что поэтика антиутопии подразумевает наличие элементов карнавала в понимании М. М. Бахтина и специфического антикарнавала, в котором абсолютный смех заменяется на абсолютный ужас[101].

Существуют и другие критерии: временные трансформации, связи с научной фантастикой и другие. Они не привлекаются здесь по следующим причинам. «Братьев Карамазовых» нельзя назвать антиутопией в чистом виде, по определению самого Морсона — это метаутопия, поэтому и жанровые признаки антиутопии для них или не актуальны, или присутствуют в совершенно другом виде. Кроме того, Ланин и Морсон концентрируются на антиутопии XX века как сложившегося (анти) жанра, поэтому художественность романа XIX века конечно же может не включать в себя все признаки романа XX века, особенно если это роман модернистский. «Легенда о Великом Инквизиторе» также не обладает всеми жанровыми признаками антиутопии по той простой причине, что это не роман, а вставная новелла. Поэтому и применять жанровые критерии, характерные для романа, на нее можно только с очень большими оговорками.

Существуют и другие способы концептуализации дистопии как жанра, но их обзор в рамках данного исследования будет избыточен или же положения этих концепций будут дублировать мысль Морсона и Ланина. Кроме того, многие исследования концентрируются на антиутопии как уже сложившемся жанре XX века, поэтому многие характеристики, справедливые для Оруэлла, Хаксли или Замятина будут неактуальны для Достоевского.

Как уже было сказано, «Легенда о Великом Инквизиторе» характеризуется тем, что она поставлена в четкие топографические и хронологические рамки, что может объясняться тенденцией антиутопии к преодолению и отрицанию вневременной универсальности утопического.

Наиболее заметная черта антиутопического согласно Морсону и Ланину, в «Легенде о Великом Инквизиторе» — это театрализация действия. Сама номинация новеллы как

[101] Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность.. - 1993. - №№ 5. - С. 154-163.

«поэмы» намекает на литературные свойства повествования. Таким образом, видимое противоречие между атрибуцией текста и его формой исчезает.

Зачин новеллы звучит следующим образом:

«Было тогда и много чудес. Были святые, производившие чудесные исцеления; к иным праведникам, по жизнеописаниям их, сходила сама царица небесная. Но дьявол не дремлет, и в человечестве началось уже сомнение в правдивости этих чудес»[102].

Это подчеркивает условно-литературный модус-повествования. Связано, на наш взгляд, это и с тем, что антиутопия по Морсону стремится зафиксировать утопический дискурс как вымысел и фикцию, более четко обозначить границы между «жизнью» и «текстом», которые склонны размываться в утопическом повествовании. Не просто склонны, но утопия сама по себе артикулируется как нечто реальное. «Фантазийность» и художественность текста подчеркивается самим нарратором (Иваном Карамазовым):

«– Прими хоть последнее, – рассмеялся Иван, – если уж тебя так разбаловал современный реализм и ты не можешь вынести ничего фантастического – хочешь qui pro quo, то пусть так и будет. Оно правда, – рассмеялся он опять, – старику девяносто лет, и он давно мог сойти с ума на своей идее. Пленник же мог поразить его своею наружностью. Это мог быть, наконец, просто бред, видение девяностолетнего старика пред смертью, да еще разгоряченного вчерашним автодафе во сто сожженных еретиков. Но не всё ли равно нам с тобою, что qui pro quo, что безбрежная фантазия»[103].

Другая значимая характеристика антиутопии как жанра — псевдокарнавал. Карнавал по мысли Бахтина — временная инверсия установленного социального и бытийного порядка. Новелла характеризуется неоднозначностью смысловых центров: Инквизитора и Христа. «Великий грешник» становится судьей Христа. Первосвященник — атеистический идеолог перевернутого христианства. Христос заточается в подземелье, становясь пленником, заключенным, преступником. Однако эти позиции подвижны, что обусловлено самой структурной организацией новеллы: «Легенда» не только формирует «антиутопический образ мира», не только отсылает к тем или иным утопическим проектам и последствиям их возможной реализации, она имплицитно утверждает другое утопическое начало. Образ Христа сам глубоко утопичен и идеален — по мысли Э. Н. Угрюмовой[104] молчание — это

[102] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900) Т.14, Ленинград, С.225-226.
[103] Ibid. С. 228
[104] Угрюмова Э. Н. О молчании Христа в легенде о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского // Вестник Башкирск. ун-та. 2012. №1.. С.271-272

торжество «сакрального» плана перед «профанным», т.е перед неполнотой и недостоверностью языка. Таким образом, антиутопический план повествования и антиутопическая картина мира входит в диалог с другим идеалом. Аксиологический идеал Достоевского — это «униженный», «кенотический» Христос-богочеловек, который способен на жертву и страдание, а значит и со-страдание.

Христос приходит в пространство новеллы возле паперти собора, заполненной толпами людей, в атмосфере своеобразного антипраздника — «великолепного автодафе». Здесь также можно прочесть псевдокарнавал — абсолютный страх вместо амбивалентного смеха. Вместе с тем, как указывает Ланин, «чувства приобретают амбивалентный характер», «страх соседствует с благоговениями перед властными проявлениями, перед восхищениями ими». Само «великолепное автодафе» (фраза уже содержит амбивалетный смысл), сама атмосфера появления Великого Инквизитора в толпе имплицитно указывает на это:

«И вот, такова его сила и до того уже приучен, покорен и трепетно послушен ему народ, что толпа немедленно раздвигается пред стражами, и те, среди гробового молчания, вдруг наступившего, налагают на него руки и уводят его. Толпа моментально, вся как один человек, склоняется головами до земли пред старцем инквизитором, тот молча благословляет народ и проходит мимо»[105].

Сам «антиутопический мир» абсолютного страха достаточно сложно реконструировать в новелле по той простой причине, что это — новелла. Т.е. и топос, и набор действующих лиц не располагают к тому, чтобы реконструировать какую-либо наглядно-конкретную модель социальных взаимоотношений, поэтому говорить о «мире страха» можно только основываясь на небольших фрагментах с долей скепсиса.

Вообще, антиутопизм Достоевского в «Легенде» проявляется не на повествовательном плане, а через речь нарратора — Великого Инквизитора, т.е. образ мира, модель инвертированной антиутопии формируется через речь нарратора. Поэтому наибольшее внимание следует уделить именно ей.

Важная черта антиутопического жанра — пародирование утопии, т.е. отсылка к утопии, к утопической модели вообще и / или конкретному проекту. В то же время, некоторые исследователи, в частности, Воробьева, замечают, что к категории пародийности

---

[105] Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900) Т.14, Ленинград, С.227.

применительно антиутопии следует относиться осторожно, так как это крайне специфическая пародийность — в ней отсутствует смеховое и преобладает драматическое, что выражается и в «Легенде».

Этос Великого Инквизитора, на что указывают многие исследователи, построен на утилитаризме Бентама, его речь, на что обратила внимание еще современная Достоевскому критика, несет в себе отсылки к современным ему социалистическим идеологиям вплоть до прямых реминисценций к Герцену. Кроме того, исследователь С. Кибальник[106] указывает на возможные отсылки к Этьену Кабе, последователю Фурье, и его утопическому роману «Путешествие в Искарию», а значит и ко всей традиции утопического французского социализма в русле Фурье, проводником идей которых по наблюдениям исследователя Кабе был в русском общественно-политическом пространстве. И. И. Лапшин[107] выделял в речи Инквизитора текстуальные отсылки к Огюсту Конту и Монтеню. Все это укладывается в критерии антиутопического — пародирование языка утопии и осмысление утопической литературы как «опасной» (Морсон). Кроме того, можно усмотреть стратегию, которая описана исследователем Ахметовой[108] — утопический язык редуцируется в абсурд, самодескридитируется.

Останавливаться подробно на содержательном плане «Легенды» не имеет смысла потому как это было подробно разобрано еще в ранней рецепции Ф. М. Достоевского деятелями русской религиозной философии.

Вновь обращаясь к Строганцевой[109], можно сказать, что «Легенда» глубоко амбивалентна, и источник этого — полифонизм. Сама структурно-семантическая организация новеллы — это двойной диалог, в котором артикулируются взаимоисключающие интерпретации центральной идеи. Амбивалентность образа Великого Инквизитора обусловлена тем, что в первом уровне диалога функционируют Алеша и Иван, которые по-своему интерпретируют этос и идею нарратора. Великий Инквизитор, как указывает Строганцева, — архетип Антихриста, «великого грешника». В то же время — «страдалец, мучаемый великой

[106] Кибальник С. А. Достоевский и «Путешествие в Икарию» Этьена Кабе // Cuadernos de Rusística Española. 2011. № 7. С. 149-155

[107] Лапшин И. И. Эстетика Достоевского // Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы. Под редакцией А.С.Долинина - Пб.: Мысль, 1922. С. 93-152

[108] Ахметова Г. А. Роман Е. Замятина «Мы» в контексте русской классики (М. Салтыков-щедрин, Ф. Достоевский) // Российский гуманитарный журнал. 2013. №1. С. 57-64

[109] Строганцева Н.В. Поэма "Великий инквизитор": семантическая модель и контур интерпретационного поля. Дисс. на соискание уч.ст.канд.филологических наук. С. 14-15.

скорбью» в интерпретации Ивана[110]. Сама структурно-семантическая организация текста не предполагает однозначной оценки персонажа, и, соответственно, его говорения, несмотря на наличие драматически и экспрессивно-окрашенных маркеров. В этом проявляется и амбивалентность утопического-антиутопического у Достоевского.

«Голос» самого автора в полифоническом целом звучит крайне косвенно. По мысли Строганцева и других исследователей — идея самого Достоевского выражается через молчание Христа и вообще через фигуру Христа как второй семантический центр новеллы[111].

Мы выделили критерии антиутопии и сопоставили их с образным и сюжетным планами новеллы. Можно сделать следующие выводы.

«Легенда о Великом Инквизиторе» действительно в некоторых своих аспектах отвечает жанровым критериям антиутопии. В частности, мы выделили такие точки соприкосновения, как:

1. Тенденция к обозначению границы между художественным вымыслом и реальностью: традиция утопической литературы подразумевает сближение литературного идеала с реальностью, подчеркивая реализуемость утопии, антиутопический текст же напротив склонен эту границу обозначать более резко, следы чего мы можем найти в самом начале новеллы.
2. Наличие элементов карнавала: в новелле присутствует карнавальный топос, также явно прослеживается карнавальный мотив переворачивания. В «Легенде о Великом Инквизиторе» это выражается в неоднозначности положения субъектов диалогических отношений: Христа и Первосвященника.
3. Наличие мотивов антикарнавала: переворачивание и переоценка самих карнавальных категорий: атмосфера антипраздника, замена амбивалентного смеха «абсолютным ужасом» в терминологии Б. Ланина.
4. Соотнесенность антиутопического текста как антижанрового с корпусом текстов пародируемой и критикуемой утопической литературы. У Достоевского это цитаты и аллюзии на утопические проекты французских социалистов и деятелей эпохи Просвещения.

Вместе с тем, мы не можем атрибутировать текст новеллы как «антиутопию» в полном смысле слова, даже с учетом того значения и тех критериев, которые приводит Г. Морсон.

[110] Ibid. C.12
[111] Ibid. C. 15

Во-первых, существуют и другие определения антиутопии, в том числе и те, которые отказывают ей в жанровой автономности. Во-вторых, согласно самому Морсону, антиутопия бытует в форме романа, тогда как «Легенда о Великом Инквизиторе» является новеллой и составной частью более крупного художественного целого. В-третьих, структурно, образно и содержательно новелла работает более сложно и неизбежно выходит за рамки подобной классификации, что обусловлено творческим методом самого Достоевского. «Легенда о Великом Инквизиторе» как и «Братья Карамазовы» в целом — это сложное диалогическое образование, элементы которого находятся между собой в менее однозначных отношениях.

5.2. Утопическое и антиутопическое у Платонова

Перейдем к Платонову. Основной источник — работа Ханса Гюнтера «По обе стороны утопии». Особая актуальность источника обусловлена тем, что Гюнтер обращается в том числе и к теме преемственности со стороны Достоевского.

Первая важная мысль в этом контексте — принципиальная разница между видением утопии у Достоевского и Платонова. Достоевский, по мысли Гюнтера и Карасева, критикует и подвергает рецепции жанровый образец утопии Томаса Мора, как интеллектуальный конструкт. Платонов, как писатель «утробы», воспринимает утопический проект через оптику низовой религиозности:

«У Платонова же мы имеем дело с другой традицией — с хилиазмом, который проявился в истории средневековых еретических движений, в апокалиптике русского сектантства и старообрядчества. Чужого влияния, западной подоплеки у Платонова нет: даже Карл Маркс или Роза Люксембург в «Чевенгуре» полностью вовлечены в духовный мир русского народа. В отличие от героев Достоевского, с остроумной проницательностью обсуждающих социальные теории, персонажи Платонова выступают в качестве простых «народных философов». В произведениях Достоевского споры затрагивают интеллектуальные догмы социалистических учений — у Платонова эти идеи предстают в форме верований простого народа».

Тематическая связь утопических и антиутопических контекстов Платонова с русским религиозным сектантством раскрывается в исследовании Александра Эткинда «Хлыст». В частности, Эткинд замечает прямые взаимосвязи Платоновской утопии / антиутопии как модели с существовавшими сектантскими общинами. Описание одной из них крайне близко к «Чевенгуру»:

«Как в “Чевенгуре”, где начальство совмещает в себе способность к нечленораздельным пророчествам с любовью к мандатам и печатям, экстатический характер обрядности у "общих" сочетался с жестким, до предела формализованным характером режима. В специальных книгах фиксировались грехи, добрые поступки, молитвы, посты и даже сны членов общины. Был у "общих" и свой Третий Завет, и боготворение их вождя Михаила Попова. В дисциплинировании такой группы важную роль, естественно, играли разного рода санкции, доносы и суды. Главным наказанием в секте было отстранение от лобызания»

У Платонова отсутствует четкая этическая оценка утопического проекта, что проявляется и на уровне пространственной организации текста. Топос Вавилонской башни, который, например, применяется в строго негативном регистре у Достоевского, в творчестве Платонова несет более амбивалентный смысл. В «Котловане» образ башни имеет два пространственных измерения — нижний, сопряженный с семантикой смерти и разрушения, и верхний, сопряженный со значениями позитивного строительства. Гюнтер замечает, что подобные характеристики топосов эволюционируют — в позднем творчестве Платонова, в частности, «Чевенгуре», образ башни и вообще домостроительства (общие переклички — пространственные образы у Достоевского: башня, муравейник, хрустальный дом — как уже упоминалось, заимствованные из словаря Чернышевского и вообще утопического словаря, в котором они широко используются, обозначены сугубо негативно, как топосы инструментально-рационального цивилизационного проекта по линии преемственности от Римской Империи к католической церкви и далее к французским утопистам. Как уже упоминалось в предыдущем исследовании, образ, например, муравейника и муравья в творчестве Платонова несет более позитивные коннотации, а некоторые исследователи видят в нем скрытую полемику с Достоевским) несет уже менее амбивалентный смысл.

Жанровая неоднозначность «Чевенгура» и других произведений Платонова заключается в том, что его крайне сложно однозначно кодифицировать как утопию или антиутопию. Обратимся к Хансу Гюнтеру, который затрагивал эту проблему и другим исследователям:

«Платоновский роман — не просто инверсия утопической интенции: здесь возникает новый и, можно сказать, уникальный по своей сложности в литературе XX века жанр, основные черты которого требуют особой экспликации. Один из его признаков — процессуальность сюжета, характерная как для романа «Чевенгур», так и для повестей «Котлован» и «Ювенильное море». В этом отношении предшественником Платонова можно считать Г. Уэллса, автора романа «Машина времени» (1895), утверждавшего, что утопия модерна должна быть не статической, а кинетической. Как показывают рассказы и повести Платонова первой половины 1920-х годов, у него подобная динамизация изначально носила

черты научной фантастики, но потом центр тяжести перемещается на социальные и исторические процессы. Об этом свидетельствуют в особенности роман «Чевенгур» и повесть «Котлован». В отличие от классических антиутопий, в которых идеальная стадия развития общества уже существует в готовом виде, утопическая структура в платоновских произведениях находится в становлении — и одновременно в распаде. Возникает впечатление, что Платонов все время пишет «неудавшиеся» утопии[112]. Все его персонажи стремятся к лучшему миру, но контуры идеального будущего не успевают четко определиться».

Тот способ моделирования утопического / антиутопического мира, который используется Платоновым, некоторые исследователи, в частности, М. В. Заваркина, называют квазиутопией или метаутопией. Эта терминология применяется Заваркиной относительно «Ювенильного моря», но на наш взгляд — это адекватно и по отношению к «Чевенгуру». Антиутопическое вводится через псевдокарнавал — по мысли исследователя Шадурского. Псевдокарнавальный эффект обуславливается широким применением гротеска и фантастического элемента.

Жанровую неоднозначность «Чевенгура» подчеркивает А. Худзинская-Паркосадзе. От утопической модели — вневременной характер повествования, ориентация на универсальный образец, топос, пространство «которого нет».

Вообще, формально пространственно-временная организация текстов Платонова, в частности, «Чевенгура» — утопическая. Английский литературовед А. Тески подчеркивает, что тексты Платонова «не имеют начала и конца», вернее, начало и конец обозначены таким образом, что их функции художественной рамки несколько нивелируются, придавая повествованию вневременные, внеисторические свойства, характерные для утопической картины мира.

Язык в творческой системе Платонова в данном контексте выполянет двоякую функцию. С одной стороны, многие исследователи, например, Радбиль, отмечали «девиантность» языка Платонова, его парадоксальность, обусловленную в многом включение в бытовой / народный язык советского «новояза», деформирующего и как бы навязывающего новый универсум. В этом можно усмотреть элементы пародирования, заведомую абсурдизацию языка новой эпохи, а значит и той картины мира, которую он предлагает. Сатирический

---

[112] *Bethea D.* The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction. Princeton, 1989. P. 163. Автор называет Платонова «a failed utopian, not a confirmed apocalypticist».

элемент в этом усматривает, например, Геллер. Исследователь З. С. Санджи-Гаряева, однако, отмечает принципиальную невыделенность авторской речи от речи персонажа, т.е. Платонов не дистанцируется от «деформированного языка утопии». В этом воплощаются тенденции слитости «народного языка» с официальным, по словам исследователя, принципиальный отказ воспринимать новояз как нечто чуждое и незнакомое: элементы новояза органично включатся в «народную», «низовую» речь, одновременно порождая парадокс и формируя новую картину мира. В этом, на наш взгляд, проявляется одно из основных отличий утопического и антиутопического в языке Платонова и Достоевского: Достоевский неявно дистанцируется от пародируемого, гипертрофированного и нарочито абсурдизированного языка утопии, у Платонова же, при критичном его изображении, этой дистанции нет — язык у Платонова — это не набор оппонирующих систем (например, «профанный», «неполный» язык Великого Инквизитора и «сакральное» молчание Христа), а целостная тотальность, которая стремится включить в себя весь универсум, отражает мифологическую картину мира.

На данном этапе исследования можно сделать следующие выводы:

1. Общность утопического и антиутопического у Достоевского и Платонова обуславливается жанровым характеристиками утопии и антиутопии.
2. И творчество Достоевского, и творчество Платонова несут в себе признаки «антижнра» — Морсон указывал на то, что Платоновские тексты отсылают к общепризнанным дистопическим текстам Достоевского, что является важнейшей чертой антижанра. По мнению многих исследователей, взаимосвязи проходят не только по линии использования характерных для утопии мотивов и пространственно-временных топосов, но в и плане цитации, скрытой полемики.
3. Исходя из этого, общая черта — пародийность. Только у Достоевского пародийность имеет более интеллектуализированный характер в силу того, что источником критики является интеллектуальный конструкт утопии, у Платонова утопическое генетически связано с эсхатологией русского сектанства. Т.е у Достоевского пародийность идет как бы извне, у Платонова — изнутри, что проявляется и на уровне языка — у Достоевского есть дистанция с пародируемым, у Платонова эта дистанция связана в связи с тем, что авторский голос не выделен из мифологического деформированного языка новой тотатльности.
4. Основная характерная черта, которая позволяет делать выводы о типологической близости и преемственности — метажанровый, пограничный характер утопического и антиутопического, амбивалентность. Утопическое и антиутопическое находятся в

постоянном диалоге, но проявляется это по-разному. У Достоевского — через оппонирование идеала анти-идеалу, у Платонова — через принципиальную неразличимость утопического и антиутопического.

6. Идеологическое слово у Ф. М. Достоевского и А. Платонова

6.1.Проблема идеологии, идеи и идеолога

Все предыдущие главы данной работы так или иначе были посвящены компаративному анализу двух творческих систем. Сама постановка вопроса о герое-идеологе в пространстве пересечения двух творческих миров не может быть поставлена без предварительного обоснования. На наш взгляд, мы сделали первые шаги для того, чтобы подготовить почву для этой концепции. Важность следующего шага заключается в том, что мы попытаемся рассмотреть то, как «идея» или «идеология» функционируют в романных мирах Достоевского и Платонова на уровне художественных средств и творческого метода.

Основная сложность заключается именно в самом определении «идеологии» и «идеологического романа». Определение слова «идеология» имеет множество дефиниций, но все из них лишь косвенно имеют отношение к литературе и литературоведению. «Идеология» понимается или в бытовом смысле (синонимично «мировоззрению», «идее», «философии» и т.д.) и термин не может быть использован в рамках научного высказывания, или в узко-специальном философском контексте (Маркс и марксистская теория во всех ее проявлениях, Мангейм, деятели Франкфуртской школы, структуралисты и т.д.), где слово уже приобретает тот слой значений, который не релевантен целям данного исследования.

Данная проблема поднимается в монографии исследователя О. А. Богдановой «Под созвездием Достоевского»[113]. Богданова указывает на неопределенность и многозначность слово «идея» в самом творческом мире Достоевского и термина «идеология» в уже исследовательском дискурсе. Тем не менее, Богданова приходит к выводу, что «идеологически роман» генетически восходит не к слову «идеология», а к слову «идеолог», а «идеолог» в свою очередь понимается как социо-культурный тип, существовавший в отечественной культуре и интеллектуальной истории. Таким образом, само определение «романа идей» обусловлено типом персонажа и типом конфликта / коллизии, которые продуцируется персонажем. Впрочем, это также общее место исследовательского дискурса, и кажется целесообразным просто принять тезис о том, что «идеологичность» романов Достоевского (как это сначала определил Б. М. Энгельгардт, а затем концептуализировал

[113] Богданова О. А. Под созвездием Достоевского. - М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2008. - С. 26-49.

М. М. Бахтин) обусловлена главенствующей структурно-композиционной, сюжетной и психологической ролью «героя-идеолога».

Отсюда вытекают две проблемы. Первая — это вычленение «идеологического» субстрата из романного мира Достоевского. Выделяя «идеологическое» и «идеолога» есть риск концептуализировать творческий мир автора дискретно, т.е. без учета всех остальных значимых единиц. Исследователь Г. М. Фридлендер замечает, что «идеологичность» «фиксирует лишь один аспект содержания романа»[114]. Однако мы будем опираться на тезис М. Ю. Лотмана, согласно которому «тип картины мира, тип сюжета и тип персонажа взаимообусловлены»[115] вслед за исследователем А. Б. Криницыным[116], который замечает, что все структурные, психологические и сюжетные компоненты у Достоевского обусловлены именно категорией идеолога и образом героя-идеолога. Или вслед за Г. М. Ребель[117], которая мыслит категорию «идеи» и «идеолога» не только и не столько тематически, сколько структурно-образующе: романный мир Достоевского выстроен вокруг фигуры «героя-идеолога», что дает основания, во-первых, дефинировать жанровую принадлежность романов автора как «идеологических», а во-вторых, указывает на плотную и неотчуждаемую связь между этим концептом и структурными, жанровыми и любыми другими особенностями его прозы.

Поэтому в дальнейшем мы сконцентрируемся именно на фигуре героя-идеолога как на значимом концепте, который находится во взаимообуславливающих связях между другими элементами романного мира и поэтики автора, и по сути неотчуждаем от них. Тем более, что термин «герой-идеолог» имеет свою четкую дефиницию, которая приемлема и продуктивна в рамках научного дискурса.

Таким образом, раздел о Достоевском будет посвящен не вопросу о том, «что есть идеологическое у Достоевского», а вопросу о том, как именно оно, в своей общепризнанной и определенной в рамках исследовательской традиции форме, бытует в его творчестве на уровне структуры, сюжета, речи и других значимых для поэтики элементов.

---

[114] Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века. - Л.: Наука, 1971. - С. 66.

[115] Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — Санкт-Петербург : Искусство — СПБ, 1998. — С. 232

[116] Криницын А.Б. К вопросу о типизации героев в романах «Пятикнижия» Ф. М. Достоевского // Научный диалог. - 2016. - №4 (52). - С. 128-142.

[117] Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века) : автореф. дис. ... док. филол. наук: 10.01.01 . - Ижевск, 207. - С. 12.

Что касается вопроса сопоставления Ф. М. Достоевского и А. Платонова, мы видим одну действительно важную проблему, решение которой можно только приблизительно наметить в рамках настоящего исследования. Мы уже говорили о том, что основная «идеологическая» фигура у Достоевского давно определена и концептуализирована, но проблема в том, что «герой-идеолог» как научный концепт существует исключительно в русле литературоведческой традиции М. М. Бахтина. По крайней мере других убедительных и информативных дефиниций, которые было бы целесообразно использовать в данном исследовании, пока не найдено. Таким образом встает вопрос, можно ли вообще сопоставлять «идеологическое» у Платонова и Достоевского, если брать за точку отсчета «героя-идеолога», ведь именно достоевского «героя-идеолога» у Платонова быть не может. Это обусловлено самим контекстом термина — М. М. Бахтин четко определял место «героя-идеолога» в поэтике Достоевского, и его наличие обусловлено индивидуально-авторскими особенностями. Если грубо: по Бахтину герой-идеолог взаимообусловлен полифонизмом. Т.е. нет полифонизма, и даже именно специфического полифонизма Достоевского, то нет и «героя-идеолога». Вопрос о полифоничности или монологичности языка Платонова уже ставился, но наиболее вероятный ответ на него не дает оснований на поиск в его поэтике сознательного полифонизма.

Таким образом, мы или «примеряем» характерные особенности «идеологической» поэтики и структуры Достоевского на Платонова, что неизбежно даст большую погрешность, или выводим более общую и функциональную в разрезе сопоставления двух творческих систем дефиницию «идеологии», «идеологического» и «героя-идеолога», что будет не вполне адекватно по отношению к уже давно сформировавшейся и функционирующей терминологии достоевсковедения, или вычленяем из творческой системы Платонова собственный тип «героя-идеолога» или любые другие формы бытования идеологического и идейного дискурса в его творчестве.

Однако перечисленное является долгосрочной целью, потому как в рамках данного исследования сделать это не получится. Настоящее исследование посвящено более именно *поиску возможностей* для сопоставления специфических творческих концептов, а не собственно самому сопоставлению.

6.2.Идеологическое слово у Ф. М. Достоевского: проблема героя-идеолога

Преступая к проблеме героя-идеолога мы должны сделать несколько важных оговорок. Как мы уже определили, герой-идеолог — это именно то, что мотивирует атрибуцию текста Достоевского как «идеологического», а роман Достоевского «идеологичен» постольку,

поскольку в нем центральную сюжетообразующую, структурную, персонажную и тематическую роль занимает фигура героя-идеолога. Через это мы приходим к выводу, что все остальные способы проявления идеологического в тексте Достоевского прямо или косвенно связаны с типажом героя. Соответственно, в рамках этой работы все способы проявления «идеологического» в тексте Достоевского находятся в зависимой и обусловленной связи с персонажем.

На это можно возразить, что текст как целостное имеет множество других пластов. Например, пласт интертекстуальный — цитация и текстологические переклички произведения автора тоже создают вполне значимую и выпуклую матрицу значений. Этот момент также необходимо прояснить, но для данного этапа исследования мы пока что возьмем за условную отправную точку то, что цитация и прочие проявления интертекстуального в значительной степени также бытуют в речи персонажа (а у Достоевского «речь персонажа», его коммуникативная позиция — это больше, чем просто диалогически оформленный авторский монолог) и соответственно они должны поддаваться исследовательской рецепции с учетом функции персонажа и в плотной взаимосвязи с ним (например, обилие цитат в «Легенде о Великом Инквизиторе» можно мыслить именно как способ конструирования речи Ивана Карамазова, а только и столько как самостоятельные реминисценции) . Эта необходимость на данном этапе обусловлена тем, что категории «идейного» и «идеологического» крайне широки, и исследование отдельных их аспектов может просто расщепить исследование на множество отдельных подтем: например, можно отдельно рассматривать природные или урбанистические топосы в этом разрезе, а также многие другие отдельные мотивы, тропы и т.д. и т.п. Возможно в дальнейшем это будет целесообразно, но сейчас важно выделить и обозначить центральный механизм бытования «идеолога» и «идеи» в поэтике Достоевского в самом общем плане.

Первое, что необходимо сделать, — это обозначить героя-идеолога, очертить границы его функций и значения для текста. Для этого нужно обратиться к первоисточнику термина и раскрыть его значение.

М. М. Бахтин определил и рассмотрел фигуру героя-идеолога в своей работе «Проблемы поэтики Достоевского»[118]. Основная особенность героя (пока что героя вообще) Достоевского заключается в его сущностной речевой позиции по отношению к миру и самому себе: Бахтин четко обозначает, что персонаж не является ни авторской маской, ни застывшей функционально-инструментальной фигурой для оформления авторского

[118] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / под ред. С. Лейбович, 3-е изд. М.: Худож.лит., 1972. 470 с.

высказывания или же своеобразный риторический «костыль», инициирующий это самое авторское высказывание в качестве противовеса или отправной точки — это речь, организованная не как прямое высказывание о чем-то, а динамичная авторефлексивная речь, речь о себе самой и о мире. Речь, которая постоянно находится в диалогических отношениях с другой речью. Эти отношения обуславливают коммуникативный статус «чужого», «чужой речи» именно как «чужой» — это не отношения тезиса и антитезиса, а взаимопроникновение и взаиморефлексия, которые не могут прийти к какой-то завершенной фигуре.

Эта особенность, в свою очередь, обуславливает принципиальную художественную особенность — персонаж может функционировать так и именно так, если текст на уровне своей структуры, архитектоники и системы персонажей выстроен диалогически. Соответственно, герой-идеолог как частный тип персонажа вообще может существовать и функционировать внутри структуры текста как герой-идеолог только диалогически и только как самосознание.

Принципиальное отличие «героя-идеолога» и «идеологического» романа Достоевского от любого другого Бахтин мыслит, как взаимозависимость и взаимообусловленность между идеей и самоосознающим авторефлексивным высказыванием. Идея может быть идеей только тогда, когда идея как «слово о мире» слито с персонажем как «слове о себе». Именно эта диффузия и создает героя-идеолога как целостное.

Другая важная особенность идеолога, которая дифференцирует его от других типов персонажей, — это превращение потенциальной мыслительной интенции в реальное действие. Многие исследователи, в числе которых А. А. Казаков и Д. А. Медведева[119] дифференцируют идеолога (в данном случае от мечтателя) именно по основанию их функционирования в тексте как действующих, реализующих свои мыслительные и идеологические потенции вовне фигуры. Все герои-идеологи Достоевского — действуют, более того, формирование самого типа героя-идеолога прослеживают в «Игроке» в образе Голядкина именно потому, что он отходит от пассивной позиции мечтателя. Это персонаж, который обладает комплексом мировоззренческих, культурных и социально-политических представлений, которые с одной стороны сливаются в одну плотную и неделимую онтологическую позицию, которая реализует себя через сюжетный план в виде конкретных действий конкретных персонажей.

[119] Казаков А. А., Медведева Д.А. Мечтатели и идеологи в мире Ф. М. Достоевского в свете феноменологии безумия // Вестник Томского государственного университета. Филология. - 2015. - №4 (36). - С. 143.

Это подтверждает исследователь Богданова:

«[…]слово „идеологический “, присутствующее в жанровом определении романа Достоевского, предполагает обязательную социально-практическую направленность системы „идей “, составляющих ту или иную идеологию […]»[120].

Т.е., если подытожить, герой-идеолог Достоевского является фигурой:

Самосознающей, авторефлексивной, при этом — диффузией «слова о мире» и «слова о себе».

Действующей — т.е. герой-идеолог инициирует сюжетную коллизию, сюжетный поворот.

Второе положение кажется принципиальным именно потому, что оно отвечает на вопрос, какое именно значение имеет герой-идеолог в сюжетной конструкции текста. Он не столько высказывает определённый комплекс идей, сколько реализует его сюжетно. Это именно то, почему Г. М. Ребель[121] атрибутирует жанровую принадлежность романа Достоевского как «идеологический экспериментальный роман», который является подвидом романа идеологического (в изначальном контексте диссертации этот тип противопоставляется идеологическому роману Тургенева). Романный мир как бы является «средой», которая отражает и инициирует процесс апробирования «идеи». Сам мирообраз, хронотоп и структура романа подчинены нуждам этого экспериментирования.

Теперь нужно определить, как именно действует герой-идеолог. Логично было бы предположить, что через диалог — в «Братьях Карамазовых» основные «идеологические» коллизии инициируются именно в ситуации диалога. «Легенда о Великом Инквизиторе» актуализуется в ситуации разговора Ивана Карамазова с Алешей. Ситуация убийства Федора Карамазова также по большому счету актуализируется через диалогические отношения персонажей.

Исследователь В. Ю. Вавилова[122] выделяла в произведении Достоевского несколько уровней диалога:

1. Отстраненный внешний диалог.

---

[120] Богданова О. А. Под созвездием Достоевского. - М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2008. - С. 39.
[121] Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века) : автореф. дис. ... док. филол. наук: 10.01.01 . - Ижевск, 207. - С. 12.
[122] Вавилова В.Ю, Просветов С. Ю. Полифония и многоуровневость смысла в философских романах Ф. М. Достоевского // Теория и практика общественного развития. 2013. №12. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/polifoniya-i-mnogourovnevost-smysla-v-filosofskih-romanah-f-m-dostoevskogo (дата обращения: 20.01.2019).

2. Полемический диалог.
3. Внутренний диалог.
4. Диалог читателя с автором через макроконцепт произведения.

Исследователь отмечает, что диалог можно рассматривать как самостоятельный персонаж. Полифоническая система диалогов и организует идеологическое напряжение в прозе автора.

Ю. М. Лотман[123] отмечал наличие у Достоевского двух взаимозависимых планов: это сюжетно-детективный план и идеологический. Первый выстроен таким образом, что его структура объясняется только вторым: «непредсказуемость» и «нелепость» сюжетно-детективного плана обусловлена идеологическим. Таким образом, мы можем только повторить мысль о подчиненности структурно-сюжетной системы «идеологическому экспериментированию», основными агентами которого являются герои-идеологи. Р. Г. Назиров[124] развивает эту мысль о подчиненности в несколько другом ракурсе: сюжетная коллизия — это форма выражения авторского слова, общей концепции романа, «надидеи» — это та форма коммуникации (условно) автора с персонажем, которая допустима в рамках полифонической системы.

Это выводит уже на другой уровень проблематики, поскольку объектом рассмотрения становятся уже не «герои-идеи», «точки зрения», организованные в структурное взаимодействие между собой и романным миром, а общая концепция романа. То, что Богданова называла «как бы идеями» — у Достоевского уровни говорения персонажа и автора (особенно «идеологическое) дифференцируются, причем говорение автора проявляется имплицитно. По мнению А. Б. Криницына[125] каждый конфликт автономно воплощается в конкретном персонаже, а сам персонаж является некой промежуточной функцией, которая потенциальную «идею» превращает в «действие». Авторское «слово о мире» таким образом воплощается в логике развития и кульминации того или иного отдельного конфликта.

При этом нельзя сказать, что «слово» Достоевского не наполнено собственным «идеологическим» содержанием — весь комплекс взаимодействий персонажей и та логика,

[123] Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973, с. 30.
[124] Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. - Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982. - С. 95.
[125] Криницын А.Б. К вопросу о типизации героев в романах «Пятикнижия» Ф. М. Достоевского // Научный диалог. - 2016. - №4 (52). - С. 128-142.

согласно которой они функционируют в тексте, выстроены согласно авторской концепции, авторской антропологии и авторской же идее.

Таким образом можно выделить два уровня бытовая «идеологического слова» у Достоевского: персонажный, как существующая в рамках полифонизма авторефлексивная речь, авторский: как концептуальный комплекс, воплощающий и обуславливающий способы бытования этой речи на всех уровнях повествования.

Таким образом, идеологическое слово у Достоевского организуется через систему диалогов. Идея проявляется через героев-идеологов, их взаимодействие. На макроуровне — через диалог автора с персонажем.

6.3. Идеологическое слово у А. Платонова

Говорить об идеологическом слове у А. Платонова одновременно и сложно, и просто. Причина этого в одном и том же — в отличие от Достоевского платоновское идеологическое слово как бы растворено во всем пространстве текста.

Идеологические установки выражаются и на уровне системы персонажей. В частности, исследователь Н. М. Малыгина[126] дифференцирует персонажей Платонова по основаниям их бытования в художественном мире в соответствии с тем или иными философско-идеологическим представлениям Платонова, того образа мира, который он моделирует из произведения в произведение (это, конечно, справедливо и для Достоевского, этим перекличкам мы уделим особое внимание). Это, например, «естественный человек», который призван в сжатой форме аккумулировать то, как Платонов мыслил природу и биологическое существование жизни. Это герой-революционер, который выражает преобразовательские интенции раннего Платонова и их переосмысление в позднем творчестве (см. эволюцию образа героя-революционера / инженера).

Все то же самое можно сказать и о структуре сюжета. Малыгина утверждает, что «Динамика сюжетов произведений Платонова определяется авторской установкой на преобразование неустроенного мира»[127]. Сюжет Платонова двухпланов, он выражает единство и дихотомию «космического», бытийно-онтологического плана и конкретно-бытового. Сюжетная модель концептуально выстроена таким образом, что представляет собой «внешнее» и «внутреннее» путешествие героя от «низкого» состояния к «высокому». Например, сюжет путешествия в «Чевенгуре» приводит действующих лиц собственно в

[126] Малыгина Н.М. Художественный мир Андрея Платонова. - М.: Московкийй Педагогический Институт, 1995. - С. 26-48.
[127] Ibid, С.49

Чевенгур, в пространство осуществленной (при всей крайней амбивалетности) утопии. Малыгина указывает:

«В обоих вариантах сюжетов платоновский герой нацелен на преодоление "гибельной" судьбы. Одержимый этой целью он стремится подняться на гору или башню, полететь к солнцу и звездам. В земном варианте сюжета он участвует в создании "средств" возвышения человека: строительстве "башни" или "вечного" дома, управлении или ремонте паровозов и других "двигателей", выполняющих функции "кораблей спасения" человечества»[128].

Т.е. абсолютно вся архитектоника романа Платонова (и любого другого его произведения) выстроена вокруг концепта Платонова. Конечно, это не индивидуальная особенность Платонова как художника, потому как все то же самое справедливо и для Достоевского: как уже было упомянуто, его «надидейный», концептуальный уровень и есть то, что целиком обуславливает как систему персонажей со всей ее функциональностью, так и сюжетный план, так и другие аспекты текста.

Особенность Платонова заключается не том, что именно содержит текст, а как именно он его содержит. Исследователь Е. Толстая-Сегал[129] отмечает, что доминантой в прозе Платонова становится язык: «сама фактура является портретом идеи». Исследователь отмечает, что большинство литературоведческих исследований, посвященных творчеству автора, концентрируется на идейно-тематическом и этическом аспектах, тогда как именно языковая и речевая организация текста Платонова остается на заднем плане. Толстая-Сегал прослеживает связь между платоновским идеологически-философским претекстом (Богданов, Федоров и т. д.) и многими речевыми фигурами. Их деформация, отмечает исследователь, преднамеренная и содержит в себе не только юмористические и сатирические интенции, они непосредственно выражают авторский концепт.

Сам язык таким образом становится основным агентом формирования романного мира, является инструментом для объединения отдельных аспектов романа в общий концептуальный контекст «надидеи». Мы уже выяснили, что у Достоевского таким инструментом является структурная организация системы диалогов.

---

[128] Ibid, C.50

[129] Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Адрей Платонов. Мир творчества.. - М.: Современный писатель, 1994. - С. 46-84.

Однако это не означает, что платоновский текст представляет собой монолитное монологическое высказывание. Исследователь Юн Юн Сун[130] посвятил главу своей диссертации проблеме авторского слова в романе «Чевенгур», который и является предметом рассмотрения и сравнения в данной работе. Исследователь отмечает, что конкретно в «Чевенгуре» авторское слово присутствует в скрытой, редуцированно-масочной форме.

При этом, присутствует ярко выраженная оппозиция в системе персонажей, что, по мысли исследователя, работает диалогично:

«В-третьих, система персонажей, показывающая отношение автора к герою, в романе «Чевенгур» является горизонтально-последовательной. При этом оппозиционная система персонажей (явление двойничества) в поэтике А.П. Платонова представляется не только как психопатологическое проявление героя, но и как форма воплощения авторского замысла. Бинарная схема в системе персонажей прежде всего предназначена для выражения диалогического отношения автора к персонажам. Она дает полноценную основу для реализации возможного диалога, пронизывая все пространство произведения. Значит, внутренний диалогизм в романе тщательно скрыт за внешним диалогизмом, который, в сущности, не отличается от «монологизма». Таким образом, несмотря на то, что в романе царит атмосфера монологизма и антидиалогизма, противоборствующая система персонажей способствует диалогу в более широком смысле этого слова»[131].

Прослеживается явная связь с методом Достоевского. Авторское слово конкретно в романе «Чевенгур» выражено опосредованно, автор как бы не может «предпочесть одну точку зрения другой», даже при условии наличия довлеющей общей концепции. В этом смысле идеологическое у Платонова выражено шире, чем у Достоевского. «Слово о мире» Достоевского проверяется и функционирует согласно авторской логике, «полифонизм» Платонова подразумевает крайнюю вариативность.

Мы попытались вычленить общие принципы выражения «идеологического слова» у Достоевского и Платонова. Мы сформулировали, что основным агентом такого выражения у Достоевского является герой-идеолог, но не конкретно фигура героя, а способ коммуникативной организации всего текста, который подразумевает сложную систему диалога: персонаж-персонаж, автор-персонаж, читатель-персонаж. «Идеологическое», «идейное» содержание формируется через взаимодействие «точек зрения», а вся

[130] Юн Юн Сун Формы выражения авторской позиции в прозе А.П. Платонова :На материале романа "Чевенгур" : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 . - М., 2005. - С. 166.
[131] Ibid

архитектоника и структура романа подчиняется нуждам и принципам этого взаимодействия. Сюжетная коллизия инициируется и диалогом внутри персонажной системы, и, на макроуровне, авторским высказыванием, которое опосредуется через структурные детали повествования — сюжетный поворот — это способ актуализации авторского слова. Вся эта система диалогов подчинена «надидее», которая выражается во всей совокупности структурных и поэтических компонент.

«Идеологическое слово» Платонова организуется похожим образом, но здесь выражением «идеи» становится сам язык. Языковая ткань произведений Платонова, в частности, «Чевенгура» сама в себе несет отпечаток концептов, которые осмысляются и формулируется автором на уровне «надидеи». Это не монологичное законченное высказывание, но поливариативное развитие одной идеи. Поливариативность воплощается в персонажной системе, которая в «Чевенгуре» организована как система двойнических оппозиций, как полифоническая конструкция, авторское слово в рамках которой как бы растворяется, сливается со словом персонажа, не замещая его.

На данный момент основная проблема, которая вытекает из вышесказанного, заключается в том, чтобы более конкретно обосновать «полифонизм» Платонова и ответить на вопрос, можно ли этот «полифонизм» сопоставлять с «полифонизмом» Достоевского. Это ключевой вопрос, поскольку, как уже было сказано, «герой-идеолог» Достоевского может существовать только в рамках специфической коммуникационной и речевой организации. Если между двумя «полифонизмами» действительно есть концептуальная близость, это дает основания на то, чтобы определить «героя-идеолога» у Платонова. Пока что можно только провести параллели между патронажными системами: «герой-мечтатель» у Достоевского и «естественный человек» Платонова, «герой-идеолог» и «герой-революционер / преобразователь» соответственно.

Заключение

Мы наметили общие основания для сопоставления творческих систем Ф. М. Достоевского и А. Платонова. Мы рассмотрели специфику рецепции Платоновым творчества Достоевского, и это дает основания для сопоставления. А. Платонов, что подтверждается научными источниками, на тематическом и интертекстуальном плане обращается к Достоевскому. Это и прямая, и скрытая полемика через явную и неявную цитацию, это общность тематического поля и основная характеристика творческих методов — «идеологичность» как онтологизация идейных концептов.

В первую очередь мы рассмотрели общие предпосылки для поиска каких-либо более узких схождений на уровне мотивов и концепций. В первую очередь — это общий план антропологических и экзистенциально-философских воззрений Платонова и Достоевского. Нами была предложена модель, согласно которой значительная часть остальных, более конкретных схождений на уровне реализации обуславливаются общим мотивом нестабильности и расщепленности самого человека и универсума, в котором он существует. Мотивы нестабильности реализуются через карнавальный гротеск, который является не только сатирической гиперболой, но и универсальной онтологической моделью, отображает ситуацию перевернутости, нестабильности и односторонней осмысленности универсума.

Мы рассмотрели творческие системы авторов в контексте утопических и антиутопических мотивов. Это подтвердило жанровое сходство романов Достоевского и Платонова (всей совокупности его творчества, но в особенности «Чевенгура»). Жанровое определение антиутопии / метаутопии мотивировано для обоих авторов, что подтверждается большим пластом научных работ. Схождения Ф. М. Достоевского и А. Платонова проявляются как в тематическом плане, так и в плане художественного метода, средств, направленных на формирование на антиутопической / метаутопической картины мира и «антижанрового текста». Для обоих авторов характерны признаки утопического и антиутопического текстов на глубоком структурном уровне. При этом, элементы утопии и антиутопии находятся в сложной взаимосвязи, что также роднит художественный метод Достоевского и Платонова, а также может говорить о глубокой преемственности.

Также нами был рассмотрен антропологический контекст. Мы выявили некоторую общность между антропологией и системой персонажей авторов.

Последний раздел работы был посвящен бытованию идеологического слова у Платонова и Достоевского. Мы выявили, что для выражения «идеологического слова» используются

принципиально разные методы, которые, однако, можно сопоставлять, поскольку как минимум отдельные исследователи определяют механику взаимодействия персонажей в «Чевенгуре» как полифоничную, т.е. чисто теоретически у Платонова действительно можно вычленить фигуру героя-идеолога.

Из этого вытекает проблема. «Полифонизм» Достоевского и «полифонизм» Платонова могут быть разными «полифонизмами», тем более, что ряд исследователей отмечает, что прозу последнего принципиально нельзя свести к оппозиции монологический / полифонический текст. Дальнейшая работа будет направлена на выявление специфики Платоновского «полифонизма», чтобы или подтвердить релевантность этого термина по отношению к творческой системе автора и обозначить возможные глубокие структурные схождения с Достоевским, или же выработать отдельную дефиницию «героя-идеолога» у Платонова, насколько это вообще возможно.

Библиография

1. Ахметова Г. А. Роман Е. Замятина «Мы» в контексте русской классики (М. Салтыков-щедрин, Ф. Достоевский) // Российский гуманитарный журнал. 2013. №1.
2. Авербах Л. О целостных масштабах и частных Макарах // Октябрь. 1929. No11.
3. Антипов А.А. Философия в художественном мире Достоевского и Платонова: парадоксы осмысления. Вече. 2015. № 26.
4. Бахтин М. М. Собрание сочинений в семи томах. Том IV. Проблемы поэтики Достоевского. . - М: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002.
5. Баршт К.А. Поэтика прозы Андеря Платонова. - 2-е издание, дополненное изд. - СПБ.: Филологический факультет Санкт-Петербургского университета, 2005. - 480 с.
6. Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993
7. Будин П. А. Библейское, мифическое, утопическое: анализ повести А. Платонова «Джан» // Андрей Платонов: исследования и материалы: Сб. трудов. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1993..
8. Бродский И. Катастрофы в воздухе // Сочинения Иосифа Бродского : В VIII т. – СПб: Пушкинский фонд, 2001. – Т.5. Меньше единицы.
9. Большаков Николай Николаевич Великий русский «Инквизитор» души человеческой, или опыт размышлений о смысле поэмы Ф. М. Достоевского «Великий инквизитор» // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2017. №1 (27).
10. Богданова О. А. Под созвездием Достоевского. - М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2008. – 312 с.
11. Бочарова Н. А. Творчество А. Платонова и эстетика Пролеткульта: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. - Спб, 2004.
12. Бочарова Н.А. А. Богданов и А. Платонов: к постановке вопроса // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2003. №5. 167 с.
13. Воробьева А. Н. Русская антиутопия XX-начала XXI(веков в контексте мировой антиутопии : автореф. дис. ... д-р. филол. наук: 10. 01. 01.. - Саратов, 2009. – 48 с.
14. Вавилова В.Ю, Просветов С. Ю. Полифония и многоуровневость смысла в философских романах Ф. М. Достоевского // Теория и практика общественного развития. 2013. №12.

15. Виноградов И.И. Духовные искания русской классики. Литературно-критические статьи. – М.: Советский писатель, 1987. – 672 с.
16. Гюнтер Х. По обе стороны от утопии: контексты творчества А. Платонова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 207 с.
17. Геллер М. Я. Андрей Платонов в поисках счастья. М.: Изд-во МИК, 1999.
18. Грязнова А. Ю.«Искать дороги друг к другу» :сиротство и родство в прозе Андрея Платонова. Монография. – Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2014. – 193 с.
19. Голованов И. А. Своеобразие художественного дискурса Андрея Платонова // Вестник ОмГУ. 2012. №4 (66) – 217 с.
20. Гурова Е. П. Юродивые в романах Ф. М. Достоевского // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. №3 (27).
21. Достоевский Ф.М. 1982. Полное собрание сочинение и писем в тридцати томах. (Наука, 1972-1900), Ленинград
22. Добренко Е. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб, 1999.
23. Евлампиев И. И. Русская литература о грядущем совершенстве человека (В. Одоевский - Ф. Достоевский - А.Платонов) // Философские науки. - 2015. - №4.
24. Евлампиев И. И. Антропология Достоевского. // http://anthropology.rchgi.spb.ru URL: http://anthropology.rchgi.spb.ru/dostoev/dostoevsk_i2.htm#_edn1 (дата обращения: 21.01.19).
25. Ефимова Наталья Михайловна Живой телесный космос Андрея Платонова. Смерть как возвращение // Вестник ВятГУ. 2007. №18.
26. Ермилов В. Клеветнический рассказ Андрея Платонова // Литературная газета. 1947. 4 янв.
27. Ермаков В. Столпник в толпе: парадокс Платонова // Дружба народов. - 2010. - №1.
28. Захаров Владимир Николаевич Художественная антропология Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2013. №11.
29. Заваркина М.В. Квазиутопия в творчестве А. Платонова 1930-х годов // Проблемы исторической поэтики. 2015. №13
30. Ипатова С. А. «Муравейник» в социальной прогностике Платонова и Достоевского // Творчество Андрея Платонова. Кн. 4. СПБ., 2008.
31. Кибальник С. А. Достоевский и «Путешествие в Икарию» Этьена Кабе // Cuadernos de Rusística Espaňola. 2011. № 7.

32. Казаков А. А, Ценностная архитектоника произведений Ф. М. Достоевского: автореф. дис. ... д-р филол. наук: 10.01.01 . - Томск, 2012. – 58 с.
33. Казаков Алексей Аширович Герой-бес в сюжете «Бесов» Ф. М. Достоевского // Сибирский филологический журнал. 2003. №3-4.
34. Кошечко А. Н.. Творчество Ф. М. Достоевского в идейном пространстве гуманистической антропологии русского экзистенциализма // Вестник ТГПУ. 2014. №9 (150).
35. Капец В.П. Макеев С.В. Капец О.В. Антропология «Подпольного» человека (на материале повести Ф. М. Достоевского « Записки из подполья») // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 1: Регионоведение: философия, история, социология, юриспруденция, политология, культурология. 2015. №3 (163).
36. Криницын А.Б. К вопросу о типизации героев в романах «Пятикнижия» Ф. М. Достоевского // Научный диалог. - 2016. - №4 (52).
37. Ланин Б.А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность.. - 1993. - №№ 5.
38. Лапшин И. И. Эстетика Достоевского // Ф.М.Достоевский. Статьи и материалы. Под редакцией А.С.Долинина - Пб.: Мысль, 1922.
39. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — Санкт-Петербург : Искусство — СПБ, 1998. — 220 с.
40. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973
41. Лосский Н. О. О природе сатанинского (По Достоевскому) гуманизма // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов, сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский, М.: Книга, 1990.
42. Морсон Г. Границы жанра. Антиутопия как пародийный жанр. - М.: Прогресс, 1991.
43. Малыгина Н.М. Художественный мир Андрея Платонова. - М.: Московскийй Педагогический Институт, 1995. – 96 с.
44. Марков Е. Критические беседы //Русская Речь, 1879, №12
45. Меньшикова Е. Р. Всполохи карнавала: гротескное сознание как феномен советской культуры. - Спб.: Алетейя, 2006. – 204 с.
46. Назиров Р. Г. Творческие принципы Достоевского. - Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982. – 159 с.
47. Платонов, А.П Фабрика литературы. - М.: Время, 2011. – 720 с.
48. Платонов, А.П Записные книжки. Материалы к биографии. . - М.: ИМЛИ РАН, "НАСЛЕДИЕ", 2000. – 426 с.

49. Платонов А. Сочинения. В 2 Т. - М.: ИМЛИ РАН, 2004
50. Платонов Чевенгур. Котлован. - М.: Время, 2011
51. Проскурина Е.Н. «Смешные» персонажи Достоевского в художественной рецепции А.Платонова // Критика и семиотика. 2017. No2.
52. Пичугина О. В. Православная антропология Достоевского (концепция личности) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2007. №2.
53. Подорога В. А. Евнух души (Позиция чтения и мир Платонова). Андрей Платонов — писатель и философ [Текст]: материалы дискуссии / В. А. Подорога // Вопросы философии. 1989. N3.
54. Поддубцев Р. А. Творчество Андрея Платонова в оценках советской критики 1920-1940-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. - М., 2013.
55. Покотыло М. В. Литературная антиутопия в системе жанровых дефиниций // Гуманитарные исследования. - 2012. - №3 (43).
56. Подосокорский Н. Н. О генерале Иволгине и Наполеоне // Вестник НовГУ. 2008. №47.
57. Радбиль Т.Б. «Квазиполифоническое повествование» Андрея Платонова как новая форма свободного косвенного дискурса // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 11-1.
58. Радбиль Т.Б. Языковые аномалии в художественном тексте: Андрей Платонов и другие: Монография. М.: Флинта, 2012. 322 с.
59. Ребель Г.М. Герои и жанровые формы романов Тургенева и Достоевского (Типологические явления русской литературы XIX века) : автореф. дис. ... док. филол. наук: 10.01.01 . - Ижевск, 207. – 45 с.
60. Садовников А. Г. О сущности человека и некоторых библейских мотивах в прозе Андрея Платонова (повесть «Впрок. Бедняцкая хроника») // Вестник ННГУ. 2014. №2-2.
61. Санджи-Гаряева З.С. Советский язык в изображении А. Платонова и М. Булгакова // Вестник ННГУ. 2011. №6-2.
62. Спиридонова И. А. Мотив сиротства в “Чевенгуре” А. Платонова в свете христианской традиции // Проблемы исторической поэтики. 1998. №5.
63. Сквозников В.Д. К понятию творческого метода// Теория литературы. Том I. Литература. – М.:ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2005. – 303 с.
64. Степанян К. А. "Реализм в высшем смысле" как творческий метод Ф.М. Достоевского : автореф. дис. ... д-р. филол.наук наук: 10.01.01 . - М., 2007.

65. Сухих О. С. Истоки художественной концепции романа Е.Замятина “Мы”. Замятин и Достоевский // Грехнёвские чтения. Сб. научных трудов. Вып. 3.–Нижний Новго-род, 2006.
66. Семыкина Р.С.-И. «Реализм в высшем смысле» Ф. М. Достоевского и «Жестокий реализм» В. П. Астафьева: к постановке проблемы // Культура и текст. 2016. №3 (26)
67. Строганцева Н.В. Поэма "Великий инквизитор": семантическая модель и контур интерпретационного поля. Дисс. на соискание уч.ст.канд.филологических наук. [Электронный ресурс]. Режим доступа: (дата обращения-21.01.2019).
68. Скобелев В. О народном характере в прозе А.Платонова 20-х годов // Творчество А. Платонова. Воронеж. 1970
69. Свительский В., Скобелев В.Радостное состояние поэзии // Подъем. 1976. No 2.
70. Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Адрей Платонов. Мир творчества.. - М.: Современный писатель, 1994.
71. Угрюмова Э. Н. О молчании Христа в легенде о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского // Вестник Башкирск. ун-та. 2012. №1.
72. Франк С. Л. Достоевский и кризис гуманизма // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов, сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский, М.: Книга, 1990.
73. Фридлендер Г.М. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века. - Л.: Наука, 1971. – 402 с.
74. Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. - М.-Л.: Наука, 1964. - 366 с.
75. Флоровский Г. В. Религиозные темы Достоевского // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов, сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский, М.: Книга, 1990, 390 с.
76. Хохряков В. В. К тотальности стиля: конструктивистский проект 1920-х гг. И проза Андрея Платонова // Вестник РХГА. 2012. №2.
77. Шишкина, С.Г. Литературная антиутопия: к вопросу о границах жанра // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ .– 2007. – No 2.
78. Щенников Г.К. Художественное мышление Ф. М. Достоевского. - Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1978, 176 с.
79. Шёквист Л. Платонов: проблема читателя. Платонова: Исследования и материалы. Кн.4 / Отв. ред. Е. И. Колесникова; Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — СПб.: Наука, 2008. — 320 с., Санкт-Петербург, 2008.

80. Шадурский, М.И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова.—М.: Издательство ЛКИ, 2007.—160 с
81. Эткинд А. Хлыст (секты, литература и революция). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 668 с.
82. Юн Юн Сун Формы выражения авторской позиции в прозе А.П. Платонова :На материале романа "Чевенгур" : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 . - М., 2005. – 166 с.
83. Яблоков Е. А. Платонов «Чевенгур»: комментарий «по вертикали», «комментарий по горизонтали». М., 2001. 132 с.
84. Яблонская С.Ю. Принципы создания персонажей в прозе А. Платонова и Ф. Достоевского // Universum: Филология и искусствоведение: электрон. научн. журн. 2016. No 12(34). URL: http://7universum.com/ru/philology/archive/item/4040
85. Яблонская С.Ю. Сравнительно-типологическое исследование некоторых аспектов поэтики А. Платонова и Ф. Достоевского // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. LXII междунар. науч.-практ. конф. № 7(62). – Новосибирск: СибАК, 2016.

Отчет о проверке на заимствования №1

Автор: Горбачевский Кирилл gorba4evsky404@yandex.ru / ID: 4737067
Проверяющий: Горбачевский Кирилл (gorba4evsky404@yandex.ru / ID: 4737067)

Отчет предоставлен сервисом «Антиплагиат»- http://users.antiplagiat.ru

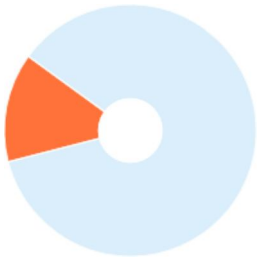
ИНФОРМАЦИЯ О ДОКУМЕНТЕ

№ документа: 4
Начало загрузки: 07.06.2019 15:47:36
Длительность загрузки: 00:00:03
Имя исходного файла: Черновик_диссер
Размер текста: 672 кБ
Символов в тексте: 187488
Слов в тексте: 23616
Число предложений: 2331

ИНФОРМАЦИЯ ОБ ОТЧЕТЕ

Последний готовый отчет (ред.)
Начало проверки: 07.06.2019 15:47:39
Длительность проверки: 00:00:10
Комментарии: не указано
Модули поиска: Модуль поиска Интернет

ЗАИМСТВОВАНИЯ	ЦИТИРОВАНИЯ	ОРИГИНАЛЬНОСТЬ
14,02%	0%	85,98%



Заимствования — доля всех найденных текстовых пересечений, за исключением тех, которые система отнесла к цитированиям, по отношению к общему объему документа.
Цитирования — доля текстовых пересечений, которые не являются авторскими, но система посчитала их использование корректным, по отношению к общему объему документа. Сюда относятся оформленные по ГОСТу цитаты; общеупотребительные выражения; фрагменты текста, найденные в источниках из коллекций нормативно-правовой документации.
Текстовое пересечение — фрагмент текста проверяемого документа, совпадающий или почти совпадающий с фрагментом текста источника.
Источник — документ, проиндексированный в системе и содержащийся в модуле поиска, по которому проводится проверка.
Оригинальность — доля фрагментов текста проверяемого документа, не обнаруженных ни в одном источнике, по которым шла проверка, по отношению к общему объему документа.
Заимствования, цитирования и оригинальность являются отдельными показателями и в сумме дают 100%, что соответствует всему тексту проверяемого документа.
Обращаем Ваше внимание, что система находит текстовые пересечения проверяемого документа с проиндексированными в системе текстовыми источниками. При этом система является вспомогательным инструментом, определение корректности и правомерности заимствований или цитирований, а также авторства текстовых фрагментов проверяемого документа остается в компетенции проверяющего.

№	Доля в отчете	Доля в тексте	Источник	Ссылка	Актуален на	Модуль поиска	Блоков в отчете	Блоков в тексте
[01]	1,83%	2,51%	не указано	http://orel.rsl.ru	раньше 2011	Модуль поиска Интернет	10	26
[02]	0%	2,51%	Том 2. Чевенгур. Котлован	http://lib.rus.ec	раньше 2011	Модуль поиска Интернет	0	26
[03]	1,45%	1,86%	Стать все, что угодно, злобо...	http://refdb.ru	09 Мая 2017	Модуль поиска Интернет	11	20

Еще источников: 17
Еще заимствований: 10,74%