

DOI: 10.24412/2470-1262-2023-2-83-93

УДК (UDC) 81'23

Vassili V. Bouilov,  
University of Eastern Finland,  
Joensuu, Finland

Буйлов В.В.,  
Университет Восточной Финляндии / UEF,  
Йоэнсуу, Финляндия

*For citation: Bouilov Vassili V., (2023).  
Andrei Platonov's Idiostyle in the Context of  
His Scriptwriting Experience.  
Cross-Cultural Studies: Education and Science,  
Vol. 8, Issue 2 (2023), pp. 83-93 (in USA)*

*Manuscript received 25/05/2023*

*Accepted for publication: 08/07/2023*

*The author has read and approved the final manuscript.*

*CC BY 4.0*

## ИДИОСТИЛЬ АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА В КОНТЕКСТЕ ЕГО КИНОСЦЕНАРНОГО ОПЫТА

## ANDREI PLATONOV'S IDIOSTYLE IN THE CONTEXT OF HIS SCRIPTWRITING EXPERIENCE

### **Abstract:**

Andrey Platonov, consistently developing in his work an original authorial method, his own unique idiostyle, fundamentally tries to move away from simple and standard writing decisions. The characteristic features of his creative method are the systematic rejection of conventional grammatical forms, which manifests itself in the formation of purely Platonov's combinations, the mixing of different styles, the connotative nature of his texts, the implicativeness of the author's discourse with the conscious coding of hidden meanings. The author of this article assumes that Platonov's well-known interest in the language of experimental silent cinema of the 1920s, as well as his previous experience in scriptwriting, allows him to use his cinematic skills in writing his key prosaic texts. All this allows the writer, using his unique language, to create in the text such a conceptual, emotional, boundless content that most fully expresses all the multidimensionality of Platonov's artistic world, unique in its figurative diversity.

**Keywords:** Idiostyle of Andrey Platonov; genre codes; metonymy; metonymic transfer; hyponymic synecdoche; accent words; the problem of space and time; POV/ Point of View; "seeing eye" and "knowing eye", "external eye-lens", theory of "superhuman eye": machine-eye (movie-eye), "science eye", "unblinking eye of humanity"; perspective shift; change of angle; close-up shot; storyboard footage; sequential-temporal, parallel and associative editing; script commentary

### **Аннотация:**

Андрей Платонов, последовательно разрабатывая в своём творчестве оригинальный авторский метод, свой уникальный идиостиль, принципиально старается

уходить от простых и стандартных писательских решений. Характерными чертами его творческого метода являются систематический отказ от конвенциональных грамматических форм, проявляющийся в образовании чисто платоновских сочетаний, смешение разных стилей, коннотативная природа его текстов, имплицативность авторского дискурса при сознательной закодированности скрытых смыслов. По нашему предположению, хорошо известный интерес Платонова к языку экспериментального немого кино 20-х годов, а также уже имеющийся у него опыт киносценарной работы позволяет ему использовать свои навыки, связанные с кинематографом, при написания его ключевых прозаических текстов. Всё это позволяет писателю с помощью своего уникального языка создать в тексте такое концептуальное, эмоциональное, беспредельное по охвату наполнение, которое наиболее полно выражает всю многомерность неповторимого в своём образном многообразии платоновского художественного мира.

#### **Ключевые слова:**

Идиостиль Андрея Платонова; жанровые коды; метонимия; метонимический перенос; гипонимическая синекдоха; акцентные слова; проблема пространства и времени; ПОВ, или POV/ Point of View; «глаз видящий» и «глаз знающий», «внешний глаз-объектив», теория «сверхчеловеческого глаза»: машина-глаз (кино-око, кино-глаз), «глаз науки», «неморгающий глаз человечества»; сдвиг перспективы; смена ракурса; крупный план: раскадровка видеоряда; последовательно-временной, параллельный и ассоциативный монтаж; сценарный комментарий

#### **Введение**

Неутомимая творческая активность Андрея Платонова распространялась на *многие жанровые коды*, сложившиеся в искусстве, включая прозу, поэзию, публицистику, кинематограф, театр. Он увлечённо занимался написанием пьес, эссе, статей, либретто, киносценариев. И хотя Платоновым был создан целый ряд *киносценариев*, их судьба при жизни писателя была такая же печальная, как и у платоновских *пьес*. Киноноватор и «природный технар», он как киносценарист был не востребован и не снимаем. При жизни Платонова был сделан только один фильм по его литературному сюжету – это снятый в 1930 году режиссёром Тихоновым немой фильм «Айна» [13]. Список из 12 киносценариев, написанных и законченных Платоновым-сценаристом, представлен в статье киноведа Е. Грачёвой [3, с. 17–18] и находится в Приложении к нашей статье (Приложение). Все это, по существу, писалось Платоновым «в стол». При этом первый и пока единственный опубликованный сборник драматургии Платонова «Ноев ковчег» из чудом сохранённых, но так и не поставленных при жизни Платонова пьес, вышел в свет только в 2006 году [9]. Несмотря на всё это, Платонов в силу своей феноменальной природной настойчивости и творческой увлечённости обернул эти играющие против него обстоятельства «неснимаемости» своих киносценариев в качественно новые перспективы особого художественно-эстетического и оптического «конструирования» своих прозаических текстов.

#### **Обсуждение**

По нашему предположению (которое можно считать гипотезой), хорошо известный интерес Платонова к языку экспериментального немого кино 20-х годов, а также уже имеющийся ко времени написания им ключевых прозаических текстов *опыт сценарно-кинематографической работы Платонова* позволяют ему обоснованно использовать не только эти свои навыки, связанные с кинематографом, но и невостребованный творческий потенциал своих нереализованных сценариев и непоставленных пьес.

Наш интерес к полностью обоснованной связи Андрея Платонова как писателя, драматурга и сценариста с принципами, методами и техникой современного ему кинематографа был в значительной степени и неосцимо подкреплен и прямо или косвенно подтверждается глубоким текстологическим исследованием киносценарной деятельности Платонова и истории его работы со своими завершёнными и незаконченными киносценариями, которое в 2000 году представила ведущий российский платоновед Н.В. Корниенко в объёмной статье «Киносценарии в творческой истории «Котлована» [4, с. 323–363], вошедшей в академическое издание «Андрей Платонов. Котлован. Текст, материалы творческой истории». При этом на написание данной статьи нас особо и безусловно вдохновил комментарий, сделанный Н. Корниенко в 2003 году в телевизионной программе А. Гордона «Миры Андрея Платонова» [7]:

*«У Платонова богатейшее киносценарное наследие. Платонов писал киносценарии с 27-го года и до конца жизни. Читателю известны лишь фрагменты этого материка. <...> Можно, скажем, так формулировать вопрос: влиял ли язык кино на прозу Платонова? Конечно, влиял. Безусловно, немой кинематограф его интересовал. Мы можем эти связи обсуждать <...> Но мне всегда кажется, что и язык кинематографии Платонова ещё не открыт, а он поразителен. Как, например, он разрабатывал проблему пространства и времени в киносценариях, или его огромные философичные ремарки <...>» [7]*

В пользу возможности и сознательной креативности такого его творческого подхода свидетельствуют высказывания самого Платонова. Так, требование учета актуализированной Платоновым как в своих киносценариях, так и в прозе именно такого взгляда и ракурса на действие и вещи, которые дифференцированы от повествования, ведущегося с точки зрения автора или персонажа-рассказчика (в современной терминологии обозначаемой аббревиатурой **ПОВ**, или **POV/ Point of View**), находит, по нашему мнению, свое подтверждение в высказываниях Платонова-сценариста. Эти высказывания писателя, которые В.А. Подорога [11, с. 269] выделил в ранней статье Платонова «Пролетарская поэзия» и в его философском эссе «О любви», позволяют лучше понять оптическую конструкцию таких произведений, как «Котлован», «Чевенгур», «Ювенильное море»:

*«Первая позиция для глаза: «Точка объективного внеотносительного наблюдения совпадает с центром совершенной организации, только отойдя от мира и от себя, можно увидеть, что есть всё это и чем хочет быть всё это.» [8, с. 163–164]*

*«Что же это за точка наблюдения и кто располагается в ней? Эту позицию наблюдения занимает особый глаз, “глаз науки”, “неморгающий глаз человечества”, “свет чистый и до конца прозрачный, но ни тёплый, ни холодный”.» [6, с. 202]*

Для образного представления нашего предположения мы условно могли бы прибегнуть к следующей метафорической аналогии, которая косвенно ассоциируется с авторским методом Платонова и, как нам кажется, хорошо работает в контексте платоновского сценарно-кинематографического взгляда на вещи и явления. Это пример из построения вокально-исполнительской техники одного из выдающихся джазовых трубачей XX-го века Чета Бейкера (Chet Baker). Речь идёт об уникальной взаимосвязи трубы как музыкального инструмента и вокального исполнительства Чета Бейкера по условной схеме «мастер-инструмент». Бейкер всемирно известен не только своей виртуозной техникой игры на трубе, но и своей неповторимой манерой голосового певческого исполнения, джазовой вокальной фразировкой и голосом, поражающим тембровым своеобразием. В основе этого своеобразия голоса Чета Бейкера лежало сознательное соединение техники игры на трубе с техникой собственного вокального

исполнения. Будучи великим трубачом, он одновременно с этим постоянно выступал и как вокалист и в своих голосовых фразировках использовал приёмы и элементы техники игры на трубе с присущими только этому музыкальному инструменту нюансами гармонического извлечения звука.

Исходя из такой метафорической аналогии с феноменом Бейкера, мы считаем, что сценарно-кинематографический подход Платонова проявляется в жанрово-интертекстуальном и в настолько же феноменальном включении писателем творческой техники написания киносценариев в процесс написания своих прозаических текстов. Так, Платонов экспериментирует с техникой написания киносценариев в семиотически многоуровневом тексте повести «Котлован», что достаточно хорошо согласуется с интертекстуальной природой текста этой повести. По аналогии с предложенной нами здесь **формуле «мастер-инструмент»**, Платонов использует во многих своих образно-композиционных решениях элементы своей сценарно-кинематографической практики, принципы киномонтажа и техники ассоциативного киноряда. Постановку и «движение» авторского взгляда Платонова в текстовом пространстве можно условно сравнить с постановкой кинематографической раскадровки и киномонтажной съемки.

Делая предположение о применении Платоновым в своих прозаических текстах элементов смешанной писательской и киносценарной стратегии, мы хотели бы обратиться к использованию писателем в «Котловане» стилистического приема **метонимии** и отдельных её разновидностей. В следующем эпизоде из повествования «Котлована» Платонов применяет метонимический перенос при описании внешности и характера одного из персонажей, а именно жены начальника котлованных работ, и осуществляет резкую смену плана изображения с общего плана персонажа на крупный план её *красных губ, жующих мясо*, что способствует перенесению смыслового акцента на такой ракурс художественного описания, при котором персонаж, его характер и личность раскрываются во всей своей сути (здесь и ниже текст повести «Котлован» с указанием страниц цитируется по источнику [5]):

*В кабинет Пашикина вошла его супруга с красными губами, жующими мясо.*  
<...> [5, с. 34]

Такая постановка смыслового акцента, перенос его на губы женского персонажа, подача их крупного плана с включением детализированного натуралистического описания, когда эти *красные губы, жующие мясо* (здесь напрашивается естественное коннотативное уточнение – *красное мясо*) служит образному усилению, рождающему художественный конфликт. Эти слова становятся главными **акцентными словами** всего предложения. Такой образ персонажа, формируемый этими четырьмя экспрессивно окрашенными словами, вызывает чувство неприязни и психологического отторжения. Резко негативное восприятие персонажа еще более усиливается контекстом всего повествования, связанного с голодом времён коллективизации. Мы не видим ни её лица, ни выражения глаз, ни причёски, ни фигуры. Мы видим только **крупный план** ярко-красных, сытых и жадных *губ, жующих мясо* на виду у обессиленной вечным недоеданием и непосильной работой бригады землекопов.

Следующий фрагмент текста «Котлована» является примером стилистического введения Платоновым метонимического переноса с целью виртуализированной актуализации образов-объектов в их семиотической насыщенности. Художественно реализуя здесь механизм **гипонимической синекдохи**, Платонов посредством подобной образной буквализации передает страх, крайнюю забитость и обезличенность «**НОРМАЛИЗОВАННОЙ МАССЫ**»:

<...> *в дверь постучала чья-то негромкая рука, и в звуках той руки был ещё слышен страх-пережиток.* [5, с. 85]

Перед нами готовая «кинематографическая картинка», крупный план человеческой руки, дающейся Платоновым в таком жизненном ракурсе, что ни для чего другого в этом условном «кадре» просто не остается места. Опять в тексте Платонова осуществляется «наезд» на образ-объект этой «переживающей и всего страшящейся» руки, схожий с кинематографическим «наездом камеры» в крупный план. **Метонимический перенос** психологических переживаний и беспокойства неизвестного обладателя дрожащей руки на эту руку рождает эффект широкого обобщения и, по сути, символически и эпифанически сакрализует в этом образе-объекте, в безымянной, лишённой индивидуальности и «безропотной» руке наивысшую степень всенародного страха перед властью.

Е. Грачёва в разделе «Монтаж и точка зрения» своей статьи «Воодушевление: Неснятое кино Андрея Платонова», опубликованной в журнале «Сеанс», 2006, 09/03/2006 [3], в качестве образца использования Платоновым **при написании сценария** возможностей композиции кадра и киномонтажа приводит отрывок киносценария Платонова к фильму «Воодушевление» [1, 10], так и не снятому впоследствии. В своей киноведческой статье [3] Грачёва излагает некоторые положения методов и техники работы Платонова со сценарным текстом. По её словам, «в отличие от других работ для кино, именно к этому тексту писатель возвращался, переделывая его то в рассказ, то снова в киносценарий, – вплоть до 1946 года» [3, с. 2]. И при этом киноведческом рассмотрении сценария автор статьи также обращает внимание на «соединение образов по принципу метонимии/синекдохи («одинокие ноги», «рука», «почтовый ящик»), по контрасту (высокая печаль и «низкий» житейский сор); классические «конфликты планов», «конфликты графических напряжений», внутрикадровый монтаж – и т. д.» [3, с. 12].

При этом мы хотим обратить особое внимание на то, что **метонимический перенос** как основополагающий элемент **писательского метода Платонова** занимает значительное место в формировании **платоновской киносценарной техники и поэтики**. Такие наблюдения Грачевой как кинокритика при обсуждении киносценария представляют для нас принципиальную важность в плане обоснования выдвигаемой нами гипотезы о влиянии, а точнее, взаимовлиянии двух писательских техник оформления текста Платоновым – сценарно-кинематографической и литературно-художественной. Так, в одном из эпизодов сценария героиня сюжета по имени Арфа, «проводив мужа, остаётся одна на пустом вокзале. Вместо того, чтобы дать крупный план героини с печатью скорби на лице, Платонов создает классический монтажный образ в духе немого кино» [3, с. 11]:

*«Открытый перрон вокзала, снятый низко, немного выше уровня перрона. Две одинокие полные женские ноги в бедных туфлях, нижний край дешёвого плаща.*

*Сор подлетает к этим ногам.*

*Швабра, метущая этот сор прямо на неподвижные, спокойные ноги.*

*Ноги неуверенно отступают.*

*Почтовый ящик на стене вокзала: фасадом к зрителю.*

*Со стороны зрителя – спиной к нему – к почтовому ящику подходит женщина: Арфа.*

*Рука женщины гладит почтовый ящик.*

*Две ноги её.*

*Сор опять подбегаёт к этим ногам.*

*Швабра останавливается недалеко от ног. <...>*

*Ноги женщины и швабра около них. За шваброй – сапоги уборщика. Несколько крупных капель слёз падают в сухую мякоть пыли около швабры. <...>*

*Одна женская нога быстро откидывает от себя сор и разметывает его. Швабра отступает.» [3, с. 11–12]*

Построение Платоновым этой сцены из сценария рассматривается Грачевой с точки зрения использования «всех возможностей монтажного кино». По её словам, «в монтажном кино точка зрения камеры и точка зрения повествования – не одно и то же; положение камеры определяется прежде всего выгодой – с какой точки удобнее выделить ту или иную деталь, какой смысл даст вот именно такой переход от крупного плана к общему <...>» [3, с. 12]:

*«<...> Смысл происходящего складывается из других источников – и прежде всего из композиции кадра (как указания на точку зрения) и звукозрительного монтажа. <...> – Посторонитесь, гражданка! – сказал носильщик двум одиноким полным ногам. <...> Это – точка зрения уборщика, смотрящего вниз, на перрон, который он убирает, – и, возможно, спину женщины в сценарии мы видим не только потому, что Платонов избегает давать слишком «прямой» по значению крупный план, но и потому, что так видит её уборщик. <...> Но если бы эта сцена была дана глазами уборщика, его собственные ноги в кадре бы не появились. Это и есть точка нахождения повествователя: образно говоря, взгляд из-за спины персонажа-реципиента. Автор видит сцену как бы глазами героя, но еле заметную дистанцию между ним и собой всё же сохраняет. Именно так построена точка зрения повествователя во всех текстах Платонова, написанных не от первого лица, и, похоже, в сценарии он пытается найти ей визуальный аналог, перенести на экран свой взгляд на вещи.» [3, с. 10, 12]*

К методу платоновского письма и стиля очень близка, и философская концепция «аналитического искусства» Павла Филонова, разработанная и обоснованная им в своём живописном творчестве, в теоретических работах и переписке, и в частности, в его письме к Вере Шопло [14], написанном в 1928 году и ставшим признанным манифестом возглавляемого им художественного направления. Как у Филонова художественная композиция организуется из хаоса элементарных частиц по аналогии с рождением жизни, так и у Платонова образно-концептуальный макроконтент «Котлована» формируется из «микрочастиц», «атомов» его языкового микроконтекста, что приводит к образованию в его тексте новых действенных изобразительных средств и форм выражения. Особое художественное видение Платонова, уникальные особенности его языка, концептосферы его прозаических текстов и его вдохновенных публицистических выкладок в полной мере вписываются в выведенные Филоновым признаки «**глаза видящего**» и «**глаза знающего**», антагонистическое различие между которыми рассматривается в следующих его высказываниях из цитируемого письма:

*«<...> “видящий глаз” видит только поверхность предметов (объектов), да и то видит только под известным углом и в его пределах, менее половины поверхности (периферии); всей периферии глаз охватить не может, но “знающий глаз” видит предмет объективно, т. е. исчерпывающе полно по периферии, безо всяких углов зрения. “Видящий глаз” не видит ничего, кроме цвета и формы, т. е. двух явлений на периферии объекта, т. е. двух свойств всякого объекта, а сама-то периферия (поверхность) есть производное целого ряда явлений и процессов, происходящих и обуславливающих в объекте его периферию и по цвету, и по форме. Эти процессы, эти явления присущи консистенции объекта и происходят в ней ежесекундно, напр<имер>, рост, биологические, физиологические, химические процессы, реакции, претворения обмена веществ, электро-радио-магнитные и т. д.» [14, с. 229]*

Схожесть, пусть даже косвенное интертекстуальное пересечение художественных методов Платонова и Филонова, в частности, в повести «Котлован», вполне допустимо ввиду того, что они жили в одно время и имели многие общие онтологические корни,

формируемые той конкретной культурной и исторической эпохой. В пользу подобного подхода, ассоциативно и концептуально связывающего творчество и эстетику этих двух художников, свидетельствует также высказывание Н. Гавриловой [2], согласно которому филоновское различие «глаза видящего» и «глаза знающего» наталкивает на мысль о Платонове. Она так поясняет свой взгляд на это:

*«Филоновское различие “глаза видящего” и “глаза знающего” как раз и наталкивает на мысль о Платонове. Полотна Филонова, предъявляющие не внешний вид, а самую сущность вещей, вызывают в памяти картинку из повести «Котлован» <...> Каждая ячейка, каждый атом художественной ткани (будь то текст или картина) осознается не только как часть отдельного произведения, но как часть всего творчества в целом. Приверженность своему кругу идей, проработка одних и тех же тем (тотальная связь и взаимопроникновение живого и неживого мира, освоение человеком вселенной ради самого человека, бесконечность самопознания) позволяет говорить, что Андрей Платонов всю жизнь писал одно огромное, цельное по замыслу произведение, а Павел Филонов создавал всю жизнь одну картину.» [2, с. 164–165]*

Другим косвенным подтверждением применения Платоновым в тексте «Котлована» своих сценарно-кинематографических наработок также может служить способ авторского описания персонажей, виртуально-конкретизированное выведение особенностей внешнего проявления их характеров, мимики и поведения. В описаниях лиц и действий ясно прослеживается авторский взгляд, по форме напоминающий скрупулезный **сценарный комментарий**. Не скупой перечень книжных страниц, а платоновские жизнеописания характеров и многомерных событий, безжалостно спрессованных в хронотопном времени и пространстве «Котлована», имеют очевидную субъективную авторскую оценку. Так, например, описание Платоновым лиц и поведения представителей административно-партийного аппарата, именуемых им в «Котловане» **«заместителями пролетариата»**, обнаруживает очевидные признаки деформации их личности. Мимика, движения активистов носят неестественный характер, выражение их лиц деланное, выстроенное по принципу плохой актёрской игры. Мысли и эмоции умело имитируются на лице, превращая поведение этих персонажей в гротескный фарс:

*Сафронов сделал на своём лице определённое выражение превосходства, прошёл мимо ног спящих лёгкой, руководящей походкой. [5, с. 37]*

*Спустившись с автомобиля, Козлов с видом ума прошёл на поприще строительства. [5, с. 56]*

*<...> на лице его получилась морщинистая мысль жалости к отсталому человеку. [5, с. 43]*

*Сафронов, делая интеллигентную походку и задумчивое лицо, приблизился к Чиклину. [5, с. 40]*

*Профуполномоченный потерял готовность лица <...> [5, с. 23]*

*<...> Сафронов остановился перед всеми в положении вождя ликбеза просвещения, а затем прошёл убеждённой походкой и сделал активно мыслящее лицо. [5, с. 43]*

Применительно к авторскому взгляду и к восприятию платоновского текста читателем, а также согласно условной кинотерминологии платоновский **последовательно-временной монтаж** повествования в «Котловане» повсеместно сменяется **параллельным монтажом**, при котором отдельные монтажные кадры-эпизоды одного действия чередуются с кадрами-эпизодами другого: «Этот приём вызывает у зрителя впечатление одновременного развития двух параллельных действий. Он помогает сосредоточить

внимание зрителя на одном действии и вместе с тем эмоционально подготовить его к восприятию другого.» [12, с. 3–4].

Вот один из примеров подобной «киномонтажной» работы Платонова с текстом. В этом довольно коротком эпизоде происходит последовательная смена углов и перспектив авторского взгляда и композиционно-монтажных планов авторских ракурсов, смена регистров информации, расширение в «обобщение» вплоть до общефилософского и сужение «в личное» передаваемых смыслов, смена временной и пространственной перспективы, смена чувств, эмоций и настроений персонажей:

*Ночь продолжалась в саду, вдалеке скрипела тележка Жачева – по этому скрипящему признаку все мелкие жители города хорошо знали, что сливочного масла нет, ибо Жачев всегда смазывал свою повозку именно сливочным маслом <...> В последние два дня Жачев почему-то почувствовал желание увидеть Никиту Чиклина и направил движение своей тележки на земляной котлован.*

*– Никит! – позвал он у ночлежного барака. После звука ещё более стала заметна ночь, тишина и общая грусть слабой жизни во тьме. Из барака не раздалось ответа Жачеву, лишь слышалось жалкое дыхание.*

*– Без сна рабочий человек давно бы кончился, – подумал Жачев и без шума поехал дальше. Но из оврага вышли двое людей с фонарями, так что Жачев стал им виден. [5, с. 35]*

По ходу этой по-писательски условной «съёмки камерой», осуществляемой с авторской внешней зрительной позиции через некий платоновский «внешний глаз-объектив», сначала дается общий план спящего ночного города со звуками тележки инвалида Жачева «где-то вдалеке». По времени ограниченное коротким моментом ночи действие быстро развивается от упоминания о звуках тележки Жачева, слышимых со стороны – через описание его личных обстоятельств и размышлений – к прямому плану изображения с внутренней зрительной позиции Жачева, то есть согласно его видению собственного существования, действий, передвижения и ощущений в этом пространстве. И вот наступает развязка этого эпизода – почти мгновенный переход платоновской авторской «камеры» во внешнюю зрительную позицию на внезапно появившихся из оврага двух людей с фонарями, глазами которых уже теперь виден Жачев.

Здесь Жачев показан последовательно с трех позиций как *объект*, как *субъект* и *опять как объект* авторского изображения. Построение последнего предложения этого фрагмента выглядит по-платоновски необычным, с нарушением обычного порядка и логики повествования. Происходит *сдвиг перспективы*, переход от одной точки зрения к другой со *сменой ракурса* и взаимной подменой таких компонентов перспективы, как субъект и объект. Возникает ситуация сдвига перспективы, характерная скорее для театра и кинематографа.

В другом эпизоде из «Котлована» также наблюдается резкая и последовательная смена планов и ракурсов. При описании Чиклина, одного из главных героев повести, авторский взгляд, авторский план изображения, этот «внешний глаз-объектив» сначала находится во внешней зрительной позиции, где-то извне. Последовавшая за этим неожиданная смена плана изображения концентрирует наше внимание уже на фигуре неизвестного не только для Чиклина, но и для стороннего наблюдателя человека:

*Надев свой ватный, жёлто-тифозного цвета пиджак, который у Чиклина был единственным со времён покорения буржуазии, обосновавшись на ночь, как на зиму, он собрался пойти походить по дороге и, совершив что-нибудь, уснуть затем в утренней росе. Неизвестный вначале человек вошёл в ночлежное помещение и стал в темноте входа.*



– Вы ещё не спите, товарищ Чиклин! – сказал Прушевский. – Я тоже хожу и никак не усну: всё мне кажется, что я кого-то утратил и никак не могу встретить <...> [5, с. 38]

Мы видим силуэт этого человека уже глазами, не узнающего его Чиклина – с его **внутренней зрительной позиции**. Чиклин видит только кого-то, вставшего в темноте входа в ракурсе, видимом именно с позиции Чиклина. Резкая смена плана изображения – и авторский «глаз-объектив» опять уходит во внешнюю зрительную позицию «где-то из темноты», со стороны неизвестного человека, ещё не узнаваемого Чиклиным, фиксируя при этом слова неизвестного и уже потом называя его по фамилии инженера Прушевского. Во многих местах текста «Котлована» Платонов композиционно применяет третий основной приём киномонтажа – **ассоциативный монтаж**, проявляя писательский психологизм и развивая образно-коннотативную цепочку. Рейсц [12] определяет ассоциативный монтаж таким образом:

*«На практике ассоциативный монтаж часто используется вместе с параллельным. При этом чередование отдельных кусков различных действий, разных по месту, а иногда даже и по времени, но связанных единой мыслью или каким-либо внешним признаком, вызывает у зрителя новое, ассоциативное восприятие <...> Ассоциативный монтаж нередко помогает доносить до зрителя содержание сцены, эпизода или характеристику действующего лица в более заострённой художественной форме <...> Часто монтаж заставляет самого зрителя “довообразжать”. При этом у зрителя может создаться впечатление о показе того, чего вообще на экране не было. Монтаж использует инерцию впечатления зрителя, ассоциативную память мозга, способность зрителя о многом «догадываться» на основе жизненного опыта и логически увязывать всё это в единую картину.» [12, с. 4]*

При наблюдении за формированием образного ряда повествования во многих эпизодах «Котлована» возникает аналогия с последовательной **раскадровкой видеоряда**. Этот видеоряд предстает у Платонова в виде смены виртуализованных образов и иконических концептов в их художественном передвижении и в развитии драматургии сюжета. Они задуманы и сведены в тексте воедино в процессе наиболее точной корректировки идеи сюжета по подобию кинематографической съёмки с набором присущих ей планов, мизансцен, построения ракурса, угла зрения и изобразительных акцентов на сюжетно важной части смыслообразующих «монтажных кадров» повествования. По мнению В.А. Подороги [11], идеал платоновского художественного видения солидарен с поисками культового режиссёра-кинодокументалиста 1920–30-х годов Дзиги Вертова:

*«Вертов создаёт теорию «сверхчеловеческого глаза»: этой машины-глаза (кино-око, кино-глаз), чудодейственный образец оптической механики: «Кино-глаз живёт и движется во времени и в пространстве, воспринимает и фиксирует впечатления совсем не как человеческий, а по-другому <...> Лишь благодаря этому механическому глазу человек оказывается приобщённым к новому видению, способному видеть “без границ и расстояний”. И для этого у киноглаза есть множество возможностей: одни определяются спецификой кинокамеры как механико-оптического устройства (её способностью порождать новые точки зрения на мир); другие - монтажом, благодаря которому достигается совмещение различных позиций кинокамеры во времени и пространстве, соединение несоединимого: далёкого и ближайшего, великого и неприметного, случайного и ожидаемого.» [11, с. 273]*

## **Заключение**

Таким образом, исходя из факта богатого профессионального киносценарного опыта Андрея Платонова, мы выдвигаем такую трактовку композиционного авторского решения текста повести «Котлован» в отдельных его эпизодах, согласно которой степень его образно-семиотической и поэтической наполненности во многом обусловлена тем, что он отчасти организован в эстетике и поэтике кинематографа, поэтике экспериментального кино 20-х годов, по образности близкой к образности поэзии. Наша гипотеза о сценарно-кинематографической природе платоновского взгляда на вещи находит свое косвенное подтверждение в высказываниях Платонова-публициста, созвучных понятиям «глаз знающий» Павла Филонова и «кино-глаз» Дзиги Вертова. Суть нашего подхода состоит в том, что Платонов сознательно применяет в «Котловане» особую литературно-сценарную технику подобного «внешнего глаза», пользуясь многочисленными наработками из своих «полочных» киносценариев и театральные пьес.

На протяжении всего повествования «Котлована» можно повсеместно наблюдать постоянную смену угла и перспективы авторского взгляда, строящуюся на быстрой и неожиданной смене условных композиционно-монтажных планов. Платонов путём смелой стилистической обработки текста и волнообразной смены его структуры чередует планы содержания и планы выражения и благодаря этому сужает или расширяет авторские планы изображения от узкого конкретно-жизненного до широкого образно-понятийного. Безграничный творческий ресурс Платонова в его художественном и философском видении мира проецируется в «Котловане» посредством включения писательского «глаза знающего» и реализуется через его особый авторский взгляд на психологическое поведение его персонажей и на суть описываемых в тексте явлений.

## **Приложение**

### **Платонов-сценарист и его киносценарии [3, с. 17–18]**

#### Конец 1920-х:

**Песчаная учительница.** Либретто. Опубликовано: Киносценарии. 1988, №2.

1931. **Машинист.** Либретто. Опубликовано: «Новый мир». 1991, №1.

Начало 1930-х гг. **Отец-мать.** Опубликовано: «Искусство кино». 1967, №3.

1936. **Воодушевление.** Опубликовано: «Здесь и теперь». 1992, №1. [1]

#### Конец 1930-х–1940-х:

**Неродная дочь.** Кинематографический рассказ. Сценарий по рассказу «На заре туманной юности» Опубликовано: «Вокруг света». 1940, №12.

1941: **Сестра красноармейца**

1942: **Бессмертный солдат**

1943. **Русское поле**

1945–1946. **Семья Иванова.** Сценарий. Опубликовано: «Советская литература». 1990, №10.

1946. **Солдат-труженик, или После войны.** Сценарий. Опубликовано: «Искусство кино». 1967, №3.

1946. **Настоящее и будущее**

1947. **Добрый Тит**

## **References:**

1. Voodushevlenie (1936). Kinoscenarij. Opublikovan: «Zdes' i teper'», 1992. #1.
2. Gavrilova E.N. (1990). Andrej Platonov i Pavel Filonov. O pojetike povesti «Kotlovan». Literaturnaja ucheba, 1990. #1, 164–173.

3. Gracheva E. (2006). «Voodushevlenie»: Nesnjatoe kino Andreja Platonova. Zhurnal «Seans», 09/03/2006. Internet-resurs 23.06.2023: <https://seance.ru/articles/nesnyatoe-kino-andreya-platonova/>.
4. Kornienko N.V. (2000). Kinoscenarii v tvorcheskoj istorii «Kotlovana». Stat'ja v akademicheskom izdanii «Andrej Platonov. Kotlovan. Tekst, materialy tvorcheskoj istorii». Institut ruskoj literatury RAN (Pushkinskij dom). Sankt-Peterburg: Nauka, 2000, 323–363.
5. Platonov A.P. (1988). Kotlovan. Izbrannaja proza. Moskva: Knizhnaja palata.
6. Platonov A.P. (1998). A. Platonov. Sobranie sochinenij: Toma 1–3. Moskva: Izd-vo «Informpechat» ITRK RSP, 1998. T. I, 202.
7. Platonov A.P. (2003). Miry Andreja Platonova. Teleprogramma ot 24.07.2003. Uchastniki: Aleksandr Gordon – vedushhij programmy, N.V. Kornienko, E.A. Jablokov.
8. Platonov A.P. (2004). A. Platonov. Sochinenija. Nauchnoe izdanie, pod red. N.V. Kornienko. Moskva: IMLI RAN, 2004. Tom I, Knigi 1-2, 163–164.
9. Platonov A.P. (2006). Noev kovcheg: p'esy. Dramaturgija. Publikuetsja v pervye. Moskva: Vagrius.
10. Platonov A.P. (2007). Andrej Platonov. Scenarii. Proizvedenija dlja kino. Pamjatniki literatury. Mjunhen: Im Werden Verlag, Internet-resurs 23.06.2023: [https://imwerden.de/pdf/platonov\\_kinoscenarii.pdf](https://imwerden.de/pdf/platonov_kinoscenarii.pdf)
11. Podoroga V.A. (2011). Ideja proizvedenija. Experimentum crucis v literature XX veka. Kniga tret'ja. Literatura kak samosoznanie. Opyt Andreja Belogo, 11–238. Kniga chetvertaja. Evnuh dushi. «Revoljucionnye mashiny» i literatura A. Platonova. 239–422. Mimesis. Materialy po analiticheskoj antropologii literatury v dvuh tomah. Moskva: Kul'turnaja revoljucija, 2011. T. 2, Chast' I.
12. Rejsc K. (1960). Montazh fil'ma (iz knigi «Tehnika kinomontazha»). 1960, 3–4. Internet-resurs 18.01.2014: <http://www.tokman.ru/tx15.html>.
13. Tihonov N. (1930). «Ajna», Nemoj fil'm rezhissera Nikolaja Tihonova po rasskazu Andreja Platonova «Peschanaja uchitel'nica».
14. Filonov P.N. (1979). Pis'mo P.N. Filonova k Vere Shoplo, 1928, ijun'. Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1977. Institut ruskoj literatury AN SSSR (Pushkinskij dom). 1979, 229.

**Information about the Author:**

*Vassili Bouilov (Helsinki, Finland) – Doctor of Philosophy (FT/PhD) Senior lecturer of Russian Language and Translation, University of Eastern Finland (UEF), Faculty of Philosophy, School of Humanities, Foreign Languages and Translation Studies,  
E-mail: [vassili.bouilov@uef.fi](mailto:vassili.bouilov@uef.fi), Mob. +358414539704*

*The author permanently lives in Helsinki.*

*Vassili Bouilov's 16-digit ORCID identifier: 0000-0003-2326-1513*

*ORCID iD and the link to public record: <https://orcid.org/0000-0003-2326-1513>*

*Published scientific works and reports – about 100 items (lingua-Stylistic, Lingua-Cultural, Literary, Semiotic and Translation Studies, Cross-Cultural Communication, Specialization in research of Andrei Platonov's Idiostyle (Platonovovedenie), i.e. Lingua-Stylistic and Translatological Research of his Language, Ontology, Semiotics, Conceptology, etc.*

**Author's contribution:** *The work is solely that of the author.*