

Е. Н. Проскурина

Новосибирск, Россия

**ДИСКУРСНАЯ СТРУКТУРА
РАССКАЗА А. ПЛАТОНОВА «В ЗВЕЗДНОЙ ПУСТЫНЕ»**

Анализируется ранний рассказ А. Платонова «В звездной пустыне» (1921) с позиции его дискурсной структуры. Обосновывается синкретический принцип, лежащий в основе организации текста. Свойственное раннему Платонову горячее желание «доработаться» до Истины на разных путях: знания, творчества, практической деятельности – становится для него важным стимулом к философствованию, рождая под его пером уникальные по форме смыслопорождения тексты, объединяющие нарративный тип высказывания с анарративным и отличающиеся повышенной экспрессией.

Ключевые слова: творчество А. Платонова, дискурс, нарративность, анарративность, перформатив, лиризм.

Характерная черта корпуса ранних рассказов А. Платонова, названных автором поэмами («Невозможное», «В звездной пустыне», «Поэма мысли» «Жажда нищего (Видения истории)»), – их жанровая и дискурсная многоплановость. Подобный синкретизм в организации текста свойственен поворотным моментам истории, когда «рушатся скрепы традиционных представлений и мысль не может оставаться в положенных границах дисциплин, жанров и других жестко определенных форм выражения, она смело их переступает и заряжается общим человеческим волнением» [1, с. 19]. В этом умозаключении исследователя предельно точно отражено эмоциональное состояние, свойственное раннему Платонову с его горячим желанием «доработаться» до Истины на разных путях – знания, творчества, практической деятельности. Сама практика жизни, «неимоверная жажда труда» [2, с. 177]¹ становятся для него важным стимулом к философствованию, рождая под его пером уникальные по форме смыслопорождения тексты, объединяющие нарративный тип высказывания с анарративным. Часто границы перехода от одного к другому оказываются стертыми.

Приведем начало рассказа «В звездной пустыне»:

¹ Далее примеры из текста рассказа приводятся по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках после цитаты.

Проскурина Елена Николаевна – доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии СО РАН (ул. Николаева, 8, Новосибирск, 630090, Российская Федерация, motive@philology.nsc.ru)

День и ночь и всю вечность плывут и плывут над землей облака. Дома, под крышей мастерской, везде, где неба не видно, мы знаем, что есть облака.

Если небо просторно, пустынно, и солнце от зноя стоит, в нашем сердце идут облака. Их шорох, как тихая вечная музыка, которая гонит надежду. И не знаешь, что лучше, этот тоскующий шелест или пустынная радость, когда нечего больше желать. Путь облаков тих, как дыхание, как неспетая, несложная песня, слова которой втайне знаешь.

Облака, звезды и солнце идут в одну сторону. В этой безумной и короткой неутомимости, в этом беге в бесконечность есть тоска, есть невозможность, и от нее рвется душа.

Есть мысль: земля – небесная звезда. В ней больше восторга и свободы, чем в целой жизни.

Сама мысль есть уже не жизнь, а больше жизни. От ее пришествия вспыхивают самые далекие миры.

Мысль не знает страдания и радости, она знает одно, что есть неизвестное. Она может восстать и на истину, если эта истина не нужна человеку (с. 176).

Эпизод начинается как нарративное высказывание. Однако по ходу развертывания текста становится очевидно, что он представляет собой не рассказ, а рассуждение, организованное как лирический поток мысли, где главенствует не изображение картины идущих облаков, а вызванное этим природным явлением переживание субъекта высказывания. Таким образом, герой рассказа предстает во фрагменте лирическим героем, для которого наблюдение за идущими день и ночь облаками оказывается *личным* откровением вечного движения жизни, несмотря на речеведение от собирательного лица «мы». Подобная организация рефлексии получила в науке название ментатива, в котором доминирует «референция к мышлению как таковому и его речевой форме» [3, с. 56]. Вместе с тем, как окажется в дальнейшем, введение местоименной формы «мы» не служит приемом, универсализирующим мысль платоновского героя в плане самоочевидности явленной картины («... мы знаем, что есть облака»), оно вводит в его высказывание фигуру виртуального коллективного адресата. Это выдвигает лирический монолог Чагова за границы автокоммуникации.

В жанровом отношении форма цитированного эпизода соотносится со стихотворением в прозе, о чем свидетельствуют лапидарность текста, его разделенность на абзацы, краткость фраз, наличие ритмизованных фрагментов, чередующих трехстопные размеры анапеста, дактиля, амфибрахия, особенно частые в начале текста. Приведем наиболее характерные последовательно выбранные примеры. Анапест: *День и ночь и всю вечность плывут и плывут над землей облака* (~~~~~); дактиль: *Дома под крышей, где неба не видно* (~~~~~), амфибрахий: *мы знаем, что есть облака* (~~~~~); анапест: *Если небо просторно, пустынно и солнце от зноя стоит, в нашем сердце идут облака* (~~~~~); амфибрахий: *Их шорох, как тихая вечная музыка* (~~~~~); амфибрахий: *И не знаешь, что лучше... когда нечего больше желать* (~~~~~ ... ~~~~~); дактиль: *Звезды и солнце идут в одну сторону* (~~~~~). Эти фрагменты, прошивающие первую часть лирического монолога героя, своей мелодикой придают ему медитативный характер. Кроме того, в отдельных случаях («День и ночь и всю вечность...», «Если небо просторно...») стиховое звучание достигается ослаблением первого слога, что меняет ритмическую организацию фразы, обеспечивая ее несовпадение с прозаической формой, где ударение подчинено грамматике и синтаксическому членению (см., например: [4]), т. е. должно падать на слова «день», «если». Интонационная ситуация меняется в середине высказывания переходом от трехстопных размеров к двустопному ямбу с пиррихией: «Есть мысль: Земля – небесная звезда» (~~~~~). Происхо-

дит резкий речевой поворот от медитативности к декларативу. Однако возникшая интонация лишь на короткий период изменяет эмоциональный окрас эпизода. Далее чередование двустопного и трехстопного размеров возвращает высказыванию гибкость лирического рассуждения: «В ней больше восторга и свободы, чем в целой жизни» (~~~~~); «Мысль не знает страдания и радости, она знает одно, что есть неизвестное. Она может восстать и на истину, если эта истина не нужна человеку» (~~~~~ // ~~~~~ // ~~~~~ // ~~~~~ // ~~~~~). Способом метризации отдельных частей фраз Платонов достигает «опоэзирования» не только лирического монолога героя, но и самого предмета его рефлексии: идеи всемогущества человеческой мысли.

В плане речеведения первая часть рассказа представляет собой наиболее цельный фрагмент. Весь дальнейший текст – пример дискурсивной гетерогенности, мозаичности. Этим приемом достигается эффект «вольного» течения мысли героя «из глубин тела», не управляемой сознанием, как «стихия и буря» (с. 179). В такие моменты, отмечает автор, Чагов «бессознательно и без желания был ясновидящим» (с. 179). Интуитивное постижение основ миропорядка главенствует в герое над логическим мышлением, что является скорее физиологической, «утробной» потребностью познания, чем потребностью ума. Здесь – истоки «физиологического» психологизма – свойства личности платоновского персонажа, которое наиболее отчетливо проявится в герое «Котлована» Вошеве: у него «без истины тело слабнет» и «изнемогает», как только «душа вспоминала, что истину она перестала знать»² [7, с. 24] (курсив наш. – Е. П.). Однако в отличие от героев, подобных Вошеву, чьи прозрения рождают скептический взгляд на мир и на собственные усилия к его преобразению, мгновения «бессознательного ясновидения» Чагова сродни творческому вдохновению, вызывающему в нем убежденность в достижении «невозможного», которое «можно сделать, как делают машины, одолевающие и превосходящие законы природы» (с. 177). Здесь видно влияние на Платонова «Всеобщей организационной науки» теоретика пролетарской культуры А. Богданова с ее основной идеей безграничных возможностей «организации» материи по одной лишь человеческой воле. Отсылка к имени Богданова возникает в платоновском рассказе через образ красной звезды: «Красная звезда пробичевала небо и бесшумно исчезла в пустоте, озарив смутные дороги и какого-то человека на них» (с. 180). Богдановский роман-утопия с одноименным названием, вышедший в 1908 году, был одним из популярных произведений эпохи: полеты на марс обсуждались в это время со всей серьезностью (см.: [8, с. 130–135]). Однако платоновская мысль всегда шла дальше какой-то одной концепции. Так, увлеченный идеями Пролеткульта, идеологом которого был А. Гастев, Платонов тем не менее своим лиризованным способом философствования вступает в противоречие с основным положением гастевской статьи «О тенденциях пролетарской культуры» (1919): «Мы идем к невиданно объективной демонстрации вещей, механизированных толп и потрясающей открытой грандиозности, не знающей ничего интимного и лирического» [9, с. 45].

Идея спонтанности философской речи, ее «беспредпосылочного движения к выражению» [10, с. 7] как нельзя точнее характеризует дискурсивную особенность анализируемого платоновского текста в целом. Схожие жизненные компетенции повествователя и героя стирают границы перехода между субъектами высказывания, «своей» и «чужой» речью. Так, вторая часть рассказа открывается повествованием от лица внешнего наблюдателя: «Был глубокий вечер и звезды. От звезд земля казалась голубой. Звезды стояли. Игнат Чагов шел один в поле»

² Подробнее о телесности душевных мук платоновского героя сказано в наших работах [5, с. 123–127; 6, с. 137–138].

(с. 176). Симптоматична дихотомия статики и динамики в этом микроэпизоде, подчеркивающая разницу между извечностью, неизменностью вселенной и временностью, подвижностью существования человека. На уровне голосоведения последнее выражено подвижностью голосов. Уже в следующей фразе точка зрения смещается извне во внутрь сознания героя: «Далеко дышал город, который Чагов так любил за его мощные машины, за красивых, безумных товарищей, за музыку, которую вечером слышно в полях, за всю боль и за восстание на вселенную, которое в близкие годы вспыхнет по всей земле» (с. 176).

Как видно из сказанного выше, в образе своего героя Платонов объединяет человека труда, поэта и мыслителя, что превращает его в альтер эго автора. В тексте это единство точек зрения автора и героя, кроме слияния голосов и отсутствия в отдельных фрагментах указания на субъект высказывания, выражено проведением мысли от лица «мы» («Вселенная... – невзорванная гора на нашей дороге»; «Мы никого не забудем (с. 177)). Последний прием расширяет границы субъекта речи до единого символического «Мы» Пролеткульта, не раз возникающего в поэзии самого Платонова (стихотворения «Динамо-машина», «К звездным товарищам», «Вечер мира» и др. – ср., например: «Мы любим электрические провода, железную дорогу, аэропланы – ведь это наши мышцы, наши руки, наши нервы; – мы любим заводы – это узлы нашей мысли, наших чувств...» [11, с. 13]). Риторическим источником названного приема является язык литературных манифестов футуризма, прежде всего манифеста Маринетти: «Мы воспоем огромные толпы, движимые работой, удовольствием или бунтом; многоцветные и полифонические прибои революции в современных столицах; ночную вибрацию арсеналов и верфей под их сильными электрическими лучами; прожорливые вокзалы, проглатывающие дымящихся змей; заводы, подвешенные к облакам на канатах собственного дыма; мосты, гимнастическим прыжком бросающиеся на дьявольскую ножевую фабрику солнечных рек; авантюристические пакетботы, нохающие горизонт; локомотивы с широкой грудью, которые топчутся на рельсах, как огромные стальные лошади, взнузданные дымными трубами; скользящий лёт аэропланов, винт которых вьется, как хлопанье флагов и аплодисменты толпы энтузиастов» [12, с. 9].

Влияние поэтики Пролеткульта, с ее лозунговым пафосом, особенно явственно в следующей части рассказа, где голос общепролетарского «Мы» в высказываниях Чагова звучит во всю силу. Это превращает речь героя в развернутый категорический императив, общезначимость которого им не подвергается сомнению. Категория «неизвестного», с чего началось лирическое философствование Чагова в первой части, здесь устраняется в силу действия самой дискурсивной практики императива с его повелительной экспрессией, активизирующей коммуникативную функцию платоновского текста, его ориентацию на пролетарскую читательскую аудиторию: «Глубоко в материю, в железо мы запускаем свои души, и материя томит нас работой, как сатана. Чтобы мы ожили, материя, мир, вся вселенная должны быть уничтожены. Больше нет спасения. Ни одной двери для нас не оставлено, их надо проломать руками» (с. 177–178). Универсализирующая функция «мы» реализуется включением в него «я» героя и всей массы людей труда:

Мы – масса, единое существо, родившееся из человека, но мы и не человек, и человеческого в нас нет ничего. И на солнце бы я чувствовал бы всех в себе и не был бы одиноким.

Масса, новое вселенское существо, родилась. Она копит в труде свою ненависть, чтобы разбрызгать ею звезды и соединиться. В ее бездне-душе всегда музыка <...> И это чувствовал в себе Чагов (с. 178. Курсив наш. – Е. П.).

В таком «скольжении» местоимений от «мы» к «они» и к «я» отзвучивает архаическая модель перформативного высказывания, в котором говорящий и адресат постоянно меняются местами, что актуализирует действенное начало речи, уравнивающее слово с делом (см.: [13]). Особенно отчетливо проявлена эта смена позиций в молитвенных псалмах. Приведем для наглядности лишь один пример: «Живый в помощи Вышняго в крове Бога Небесного водворится. Речет Господеви: Заступник мой еси и Прибежище мое, Бог мой, и уповаю на Него. Яко Той избавит тя от сети ловчи, и от словесе мятежна, плещма своима осенит тя, и под криле Его надеешься... Яко Ты, Господи, упование мое, Вышняго положил еси прибежище твое. Не придет к тебе зло... Воззовет ко Мне, и услышу его: с ним есмь в скорби, изму его, и прослаблю его, долготою дней исполню его, и явлю ему спасение Мое» (Пс. 90). Начало фразы «Заступник мой еси [Ты]» предполагает в конце то же местоимение второго лица; однако там появляется третье: «уповаю на Него». Во второй части псалма вновь происходит смещение с третьего лица на второе: «Яко Ты, Господи...» – и далее на первое: «Воззовет ко Мне». Подобный тип молитвенного высказывания – явленный в слове синкретизм божественного и человеческого планов, вербальное засвидетельствование пребывания земного «в крове Бога Небесного». Для Платонова обращение к перформативной форме речеведения – способ выражения отношения к миру и человеку с позиций «всеобщей контактности» (Э. Белютин), попытка выйти за пределы физической реальности в иную реальность, передать сокровенную мысль не от ума к уму, а от сердца к сердцу. Следует отметить, что установка на архаизацию, на древние жанры, подогревавшаяся апокалиптическими ожиданиями, – характерная черта в поэтике футуризма, откуда была воспринята «левым» искусством, о чем пишет в своем исследовании М. Вайскопф: «Большевистская и околосбольшевистская массовая культура, будучи продолжением низового символизма, с необычайной настойчивостью тиражировала столь близкие Маяковскому старинные манихейские мифологемы» [14].

В платоновском тексте об установке на адресата свидетельствует, кроме сказанного выше, повышенная эмоциональность манифестаций Чагова. Он словно готовит речь перед той самой Массой, от лица которой строит свой монолог. Такой тип агональной коммуникации придает слову героя агитационное звучание, что было характерно как для публицистики, так и для поэтических жанров искусства авангарда. Апелляция к личному опыту, представленному в риторическом воззвании героя как единичное проявление общего опыта трудящегося класса, нацелена на повышение действенности его высказывания. Структурно в нем выделяется две части: мотивирующая и утверждающая. Между ними могут быть разрывы, в которые встраивается повествовательная речь от лица автора:

Сейчас в эту минуту, по всем слободам, окружающим город, на полу, на нарах, по сенцам спят грязные, замученные, голодные люди <...> Днем они шевелятся у станков и моторов. Ночью спят без снов и почти без дыхания, со смертной усталостью.

Чагов чувствовал, что он – это они, спящие сейчас, как трупы. Они недовольны миром, для них мир не загадка, а куча железного лома, из которого надо сделать двигатель. Этот двигатель увезет нас всех отсюда, из этой тоскливой пустыни, где смерть и труд и так мало музыки и мысли.

Рабочие и днем живут наполовину. Глубоко в материю, в железо мы запускаем свои души <...> Мы изнурены черным зноем работы, мы не чуем себя, а спасения еще не видно <...> Мы – сознающие, мы видящие, и мы приняли за самую тяжелую работу <...> Труд и есть ненависть. Эта ненависть есть динамит вселенной. Мы растем и множимся без конца – и спасем себя только мы сами <...> Мы умны и могучи, когда вместе; в одиночку мы погибаем (с. 177–178).

Из приведенного фрагмента видно, как эмоционально «раскручивается» мысль героя, как растет ее коммуникативное напряжение. Изначально представляющая собой констатив, она постепенно превращается в декларатив с характерными для него короткими побудительными изречениями.

Показательно в плане внешней, телесной позиции героя, что свой горячий монолог он произносит, сидя на дне оврага. Такое местоположение Чагова принципиально важно для философской поэтики Платонова: им манифестируется «почвеннический» путь постижения истины – не как готовой категории абстрактной философии, а как лично добытой правды, прорастающей в герое соками «почвы» и словно рождающейся из самой земли. Именно таким путем, по убеждению писателя, можно додуматься до истины, что «нужна человеку». В эпистолярной форме та же мысль более полемически заостренно выражена Платоновым в письме в редакцию воронежской газеты «Трудовая армия» от 20 августа 1920 года, с тем же характерным для него смешением речевых позиций «я» и «мы»: «Я человек. Я родился на прекрасной живой земле. <...> Мы растем из земли, из всех ее нечистот, и все, что есть на земле, есть и в нас... Из нашего уродства вырастет душа мира. <...> Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка. Все было грязно и темно – и становится ясным» [15, с. 79–80]. В рассказе преобразование «дурачка» в «гения» отражено в образе «Массы» как «нового вселенского существа», в котором «человеческого нет ничего». Здесь отчетливо слышится влияние ницшеанской философии с ее ключевым образом сверхчеловека. Авторская характеристика самого Чагова в красках сверхчеловека – в данном случае библейского Самсона – появляется в одном из повествовательных фрагментов: «...он прислушался, перестал дышать и замер, как зверь. Потом пощупал руки, способные разорвать пасть льва, и засмеялся» (с. 179). В образной системе Платонова сверхчеловечность героев часто выражена через их телесную характеристику как больших ростом людей («Тютень, Витютень, Протегален», «Немые тайны морских глубин», «Рассказ о многих интересных вещах», «Джан» и др.). Однако только в рассказе «В звездной пустыне» сверхчеловеческое в человеке интерпретируется без примеси авторского сомнения и иронии.

Неуказанность на субъекта речи не раз создает в тексте провокационные ситуации для читателя, заставляя его вернуться к началу развертывания того или иного фрагмента. Вот лишь один из примеров:

Днем сегодня прошел дождь, и после земля была как под стеклом. Теперь, ночью, леса глубоко запустили в нее корни и неподвижно молчат верхушками. Реки текут тише, чем днем, и далеко, на краю поля, светит и не светит костер заночевавшего в курене человека.

И по всей вселенной текла сладкая влага жизни и наслаждений, истомляющая невыносимая боль.

Все застыло в покое и благе.

Со всех довольно того, что есть.

Обрывы оврага остро глядели в небо, как в каменную, непреодолимую пустоту. Черные четкие глиняные глыбы лежали мертвые и безнадежные. Они должны воскреснуть или взорваться.

Вселенная – это радость, позабывшая смеяться. Она – невзорванная гора на нашей дороге. И зарницы мысли рвут покой и радость и угрожают довольному миру пламенем и разрушением до конца, до последнего червя.

Мы никого не забудем (с. 177).

Пейзажная картина, открывающая эпизод, интонационно перекликается с началом второй части рассказа («Был глубокий вечер и звезды...»), что предполагает повествование от авторского лица. Однако вторая часть фрагмента диссонирует

с благостным изображением ночи неожиданно возникающей экспрессией, выраженной укороченностью фраз, приобретающих афористичное звучание («Вселенная – это радость, позабывшая смеяться. Она – невзорванная гора на нашей дороге»). Также обращает на себя внимание появление ритмизованных отрезков, отсылающих к первой части рассказа («Все застыло в покое и благе» (анапест: ~~~~~)); «И зарницы мысли рвут покой и радость» (хорей с пиррихией: ~~~~~), «...до конца, до последнего червя» (анапест: ~~~~~)); «Мы никого не забудем» (дактиль: ~~~~~)), соскальзывание речеведения в мы-повествование. Таким образом, предполагаемый авторский текст оказывается текстом героя, служа преамбулой к его декларативам.

В смысловом плане побудительной причиной к воззваниям Чагова явилась его неудовлетворенность благостной самоуспокоенностью мира и смертельным равнодушием уставших от жизни «масс» («Все застыло в покое и благе. // Со всех довольно того, что есть»). С другой стороны, герой не может вместить в себя «нестерпимую... красоту мира», рождающую в его душе рыдание и боль. Психологически удобнее для него «взорвать» этот не поддающийся познанию и слиянию с ним мир и создать на его месте новую вселенную, «человеческую обитель» – место, более адаптированное к людскому образу жизни, из которого устранено «невозможное». Сюжет взрыва вселенной с целью ее пересоздания – сквозной в искусстве авангарда. Как пишет Н. М. Малыгина, источником мотива взрыва гор, возникающего у Платонова, кроме рассказа «В звездной пустыне», также в «Сатане мысли» и «Потомках солнца» послужили тексты В. Хлебникова («Если имеем две соседние долины с стеной между ними, путник может взорвать эту гряду гор...») и А. Гастева («В Азии транспортным постройкам мешали Гималаи... краном приподняли весь горный кряж и низвергли его в индийские болота»). Прасюжетной же основой является для всех них образ из Апокалипсиса: «...и всякая гора и остров сдвинулись с мест своих» (Откр. 6: 14) [16, с. 36]. Взрыв вселенной для Чагова – апофеоз схватки человека с миром, рождающий в его душе сложное чувство, смешивающее восторг освобождения и страх от самого дерзновения. Чувство страха он пытается заговорить словом, приобретающим форму заклинания: «На вершинах труда исчезает мир, и ты свободен, и тебе не страшно. Не пустыня кругом тебя, а убегающие от тебя звезды. Ты свободен, ты больше не ненавидишь, не любишь и не мыслишь. Ты только знаешь. И другая, неведомая сила взорвется в тебе, какой тут нет имени» (с. 179).

Высказывания героя не лишены противоречий, связанных с его формирующимися представлениями о новом мироустройстве, в чем проявляет себя не неустойчивость позиции, а живой процесс рождения мысли, которая может меняться с переменной состоянием сознания Чагова – между любовью к миру и ненавистью к нему, ясностью и сомнением, врывающимся «вдруг», как «удар страшной мысли», во внутренний мир героя: «А что если и мысль, и жажда истины есть только та же простая сила, как голод или ритмическое колебание крови в теле... И поэтому мысль и истина – ничтожество в бездонной пучине вселенной, вселенная имеет более высокие ценности, неизвестные человеку» (с. 180). Однако поток душевных сомнений Чагова преодолевается таким же неожиданно возникшим подъемом «живого неистребимого духа»: «А тогда мы-то на что? Мы восстанем и на это... восстанем и на мысль, и на истину, и на себя, но добьемся конца» (с. 181).

К финалу рассказа экстагическое состояние героя сменяется спокойным пониманием «своей правды», после чего его голос исчезает из текста. Завершается произведение повествовательной речью автора: «Светало. Чагов пришел в общежитие и сел за стол за чертежи любимой машины, за свой великий проект, который он творил, как поэму. В нем опять запела музыка, и его геройская челове-

ская душа заиграла в железной неоконченной поэме...» (с. 181). Мотив музыки в авторской характеристике героя усиливает лирический модус его философствования, где мысль передается «интонированным языком переживаний, впечатлений, чувств» [1, с. 21]. В жанровом отношении лиризация речи героя, отражающая одновременно и трепетность, и геройство его души, оправдывает авторское дефинирование рассказа как поэмы.

В одном из писем 1921 года, времени создания рассказа «В звездной пустыне», Платонов признается своей будущей жене Марии Кашинцевой: «Поэмы – мое проклятие, мой бой со смертью. К ним я прибегаю только в крайней тоске, когда никаких выходов для меня нет. А для меня сейчас нет никаких выходов. Кругом спертый воздух и смрад. Когда я кончаю поэмы – во мне покой, ясность, тишина и ласковая усмешка над бывшим, над тем, что я хотел непременно...» [15, с. 103]. Приведенные строки с большой точностью передают эмоциональное состояние героя рассказа Чагова: экстаз творческого «восстания на вселенную» и умиротворенность после изреченного слова. Таким образом, фигура персонажа послужила самому писателю способом объективирования собственных мировоззренческих рефлексий, отмеченных юношеским бунтарством. С другой же стороны, через гетерогенность речевой структуры дала ему возможность выразить единство многоголосия той социальной среды, к которой принадлежал он сам и за чью судьбу тоской и болью исходила его чувствительная душа.

Список литературы

1. *Бальбуров Э. А.* Философская проза Николая Бердяева (проблемы поэтики) // Нарративные традиции славянских литератур. Повествовательные формы средневековья и нового времени: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Е. К. Ромодановская, И. В. Силантьев. Новосибирск, 2009. С. 15–29.
2. *Платонов А.* В звездной пустыне // Платонов А. Сочинения: Науч. изд. М.: Изд-во ИМЛИ РАН, 2004. Т. 1, кн. 1. С. 176–181.
3. *Кузнецов И. В., Максимова Н. В.* Текст в становлении: оппозиция «нарратив» – «ментатив» // Критика и семиотика. 2007. Вып. 11. С. 54–67.
4. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002.
5. *Проскурина Е. Н.* Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х – 30-х годов (на материале повести «Котлован»). Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001.
6. *Проскурина Е. Н.* Фаустиана Андрея Платонова (на материале прозы 1920-х – 1930-х годов). М.: Новый хронограф, 2015.
7. *Платонов А.* Котлован: Текст. Материалы творческой истории. СПб.: Наука, 2000.
8. *Васильев И. Е., Ковтун Н. В., Проскурина Е. Н.* Проект переустройства мира и русская проза начала XX века (Богданов и Платонов) // Сибирский филологический журнал. 2013. № 2. С. 129–140.
9. *Гастев А.* О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. С. 35–45.
10. *Бальбуров Э. А.* Философская речь в системе языка // Критика и семиотика. 2009. Вып. 13. С. 7–27.
11. *Беззалько П.* О поэзии крестьянской и пролетарской // Грядущее. 1918. № 7. С. 12–14.
12. *Маринетти Ф. Т.* Манифест футуризма // Манифесты итальянского футуризма / Пер. В. Шершеневича. М.: Типография Русского товарищества, 1914. С. 5–10.

13. *Остин Дж. Л.* Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Прогресс, 1986. Вып. 17: Теория речевых актов. С. 22–129.
14. *Вайскопф М. Я.* Во весь Логос. Религия Маяковского. М.; Иерусалим, 1997.
15. *Платонов А.* «...я прожил жизнь». Письма [1920–1950 гг.]. М.: Астрель, 2013.
16. *Малыгина Н. М.* Андрей Платонов: Поэтика «возвращения». М.: Теис, 2005.

E. N. Proskurina

Novosibirsk, Russian Federation

**DISCOURSE STRUCTURE
OF A SHORT STORY BY A. PLATONOV «THE STAR DESERT»**

Analyzing an early story by A. Platonov «The Star Desert» (1921) in terms of its discourse structure, the article grounds the syncretic principle underlying the text organization. The author's eager desire to arrive at the Truth by various ways: knowledge, creative work, practical activities, – characteristic for his early period, becomes an important drive for philosophizing, giving rise to texts unique in the form of sense generation, uniting a narrative type of utterance with a non-narrative one and notable for their heightened expression.

Keywords: works by A. Platonov, discourse, narrativity, non-narrativity, performative, lyricism.

Proskurina Elena N. – Doctor of Philology, Chief Researcher of the Literary Studies Section of the Institute of Philology of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (8 Nikolayev Str., Novosibirsk, 630090, Russian Federation, motive@philology.nsc.ru)