

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

Е.Н. Проскурина¹

*Институт филологии Сибирского отделения РАН
(Новосибирск)*

ДУХОВНАЯ ТРАДИЦИЯ В НАСЛЕДИИ А. ПЛАТОНОВА: МЕЖДУ ПРИТЯЖЕНИЕМ И ОТТАЛКИВАНИЕМ

В статье исследуется творчество А. Платонова в аспекте христианской духовной традиции. Выявляется значение библеизмов в онтологической поэтике писателя. Показывается сложность отношения Платонова с православной традицией, в ранний период творчества базировавшегося на отталкивании, тогда как в зрелый – на все большем к ней притяжении.

Ключевые слова: творчество А. Платонова, духовная традиция в русской литературе, онтологическая поэтика, библейские мотивы.

E.N. Proskurina

*Institute of Philology, Siberian Branch of Russian Academy of Sciences,
(Novosibirsk)*

SPIRITUAL TRADITION IN ANDREI PLATONOV'S HERITAGE: BETWEEN ATTRACTION AND REPULSION

The article studies the work of Andrei Platonov in the aspect of the Christian spiritual tradition. It reveals the importance of Biblicisms in ontological poetics of the writer. Platonov shows the complexity of relations with the Orthodox tradition that displayed its repulsion in the writer's early time of creativity, while in his mature years he grew stronger attraction to it.

Key words: Andrei Platonov's creative work, spiritual tradition in Russian literature, ontological poetics, biblical motives.

¹ Елена Николаевна Проскурина, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИФЛ СО РАН, proskurina_elena@mail.ru

Христианская основа сознания Платонова была отмечена еще его современниками – литераторами, рецензентами, критиками. Среди современных исследователей есть точка зрения, представляющая религиозность писателя в категориях православной догматики [Антонова, 1995, с. 39]. И к этому действительно существуют основания – биографического и социологического плана: «низшим образованием» Платонова была церковно-приходская школа, где обязательными предметами были Закон Божий и церковное пение, что показывает наличие церковной «практики» у юного Платонова. По его собственному признанию, звук колокола Чугунной церкви в Ямской слободе он «умилительно» слушал вместе со старухами и нищими [Платонов, 1985, с. 487]. К тому же круг чтения в российской деревне и слободе к началу XX века складывался в основном из церковных книг, духовно-нравственной, житийной литературы [Корниенко, 2000, с. 133]. Весь этот детский опыт сохранился в активной памяти писателя, о чем свидетельствует поэтика платоновских произведений, а также любовного эпистолярия, прошитых аллюзиями на Священное Писание.

О православном вероисповедании Платонова есть и неоднократное свидетельство в его личных документах 1914-1916 гг. [Андрей Платонов, 2013, с. 38, 48, 54]. Можно было бы расценить данный факт как элемент его дореволюционной «анкетной» биографии. Но эта точка зрения опровергается неоднократными свидетельствами художественного плана. Так, например, сцене расстрела «буржуев» в «Чевенгуре» предшествует эпизод с поминальной книжкой, в которой перечислены имена поминаемых «о упокоении» и «о здравии». Такие именные книжки, куда вписывались имена усопших или живых родственников молящегося, еще до недавнего времени хранились в церкви и передавались священнику для называния имен при совершении проскомидии (сейчас их заменили записки соответствующего назначения). У Платонова поминальные книжки читают чекисты:

«О упокоении рабов божьих: Евдокии, Марфы, Фирса, Поликарпа, Василия, Константина, Макария и всех сродственников.

О здравии – Агриппины, Марии, Косьмы, Игнатия, Петра, Иоанна, Анастасии со чадами и всех сродственников и болящего Андрея»

– Со чадами? — переспросил Пиюся.

– С ними! – подтвердил чекист» [Платонов, 1991, с. 230].

Обращает на себя внимание абсолютное соответствие формального содержания поминальной книжки в романе православной церковной традиции. По свидетельству воронежского исследователя О.Ю. Алейникова, показательны и вписанные в нее имена: «Многие из них были настолько дороги Платонову, что едва ли следует считать случайным порядок их отбора. В частности, в записи об упокоении значатся Фирс, Василий и Константин. Фирсом звали деда писателя по отцовской родовой линии (Климентовых). Василием – по материнской (Лобочихиных). Константин Васильевич Лобочихин ... приходился Андрею Платонову родным дядей ... в перечне "о здравии" названы Мария, Петр, Андрей – имена матери писателя Марии Васильевны, его брата, Петра Платоновича Климентова. В этом же ряду – полученное при крещении имя самого создателя романа: в годы Гражданской войны будущий прозаик тяжело болел, поэтому понятен смысл добавленного к имени Андрей эпитета "болящий"» [Алейников, 2013, с. 132-133]. Расшифровка других имен из приведенного перечня – дело исследовательского будущего. По всей вероятности, Платонов встроил в сюжет своего романа родовую драму Лобочихиных-Климентовых, о чем свидетельствует карандашная запись на соответствующей странице рукописи: «Мама, помоги мне вспомнить» [Алейников, 2013, с. 133]. Таким образом, за внешне ироническим описанием сцены скрыт внутренний авторский порыв поминовения живых и умерших родных.

«Поминальная книжка» в варианте «поминальных листков» вновь появится в повести «Котлован» – в деревенской части: в сцене на Оргдворе:

«Вынув поминальные листки и классово-расслоенную ведомость, активист стал метить знаки по бумагам; а карандаш у него был разноцветный, и он применял то синий, то красный цвет, а то просто вздыхал и думал, не кладя знаков до своего решения. Стоячие мужики открыли рты и глядели на карандаш с томлением слабой души...» [Платонов, 2000а, с. 83].

Внутреннее напряжение, с которым следят за действиями Активиста мужики, говорит о том, что речь идет не о простой бумаге, а о документе, решающем их участь. О важности, ритуальности совершаемого свидетельствует также высокая, сказовая стилистика, в контексте которой канцелярские жесты Активиста приобретают значение магических действий: он не просто делает отметки в «поминальных листках», но «кладет», «метит знаки по бумагам». Можно предположить, что красный карандаш, которым Активист помечает имя деревенского жителя, означает обещание будущей, колхозной жизни ценой отказа от прежнего жизнеустройства, синий же используется для «ликвидации». Не случайно изображение вступления в колхоз сопровождается рядом знаковых жестов, таких как *прощание, просьба о прощении, последнее целование*, традиционных для православного обряда похорон, а также для Чина Прощения, совершаемого один раз в году в канун Великого Поста, в Прощеное Воскресенье:

«– Готовы, что ль? – спросил активист.

– Подожди, – сказал Чиклин активисту. – Пусть они попрощаются до будущей жизни.

Мужики было приготовились к чему-то, но один из них произнес в тишине:

– Дай нам еще одно мгновенье времени!

И сказав последние слова, мужик обнял соседа, поцеловал его трижды и попрощался с ним.

– Прощай, Егор Семеныч!

– Не в чем, Никанор Петрович: ты меня тоже прости.

Каждый начал целоваться со всею очередью людей, обнимая чужое доселе тело, и все уста грустно и дружелюбно целовали каждого.

– Прощай, тетка Дарья; не обижайся, что я твою ригу сжег.

– Бог простит, Алеша, – теперь рига все одно не моя.

Многие, прикоснувшись взаимными губами, стояли в таком чувстве некоторое время, чтобы навсегда запомнить новую родню, потому что до этой поры они жили без памяти друг о друге и без жалости.

– Ну, давай, Степан, побратаемся.

– Прощай, Егор, – жили мы люто, а кончаемся по совести» [Платонов, 2000а, с. 86-87].

Эта обрядовая атмосфера знаменует окончание традиционного круга жизни. Колхозная предстает пространством смерти, что в тексте выражено мотивами *праха, пустого сердца* и др.:

«После целования люди поклонились в землю – каждый всем, и встали на ноги, свободные и пустые сердцем.

– Теперь мы, товарищ актив, готовы, пиши нас всех в одну графу.

<...>

– Хорошо вам теперь, товарищи? – спросил Чиклин.

– Хорошо, – сказали со всего Оргдвора. – Мы ничего теперь не чуем, в нас один прах остался» [Платонов, 2000а, с. 87].

На наш взгляд, догматическое основание сознания Платонова все более отчетливо проявляется в его творчестве, начиная со второй половины 1920-х гг. В качестве точки отсчета можно определить повесть «Сокровенный человек» (1927), в названии которой скрыта цитата из Первого послания апостола Петра: «сокровенный сердца человек в нетленной красоте кроткого и молчаливого духа» (1 Пет. 3: 4). С этого времени начинается духовное трезвение писателя, в ранний период творчества претерпевшего сильнейшее искушение революционной идеей мирового передела. В начале 1920-х гг. религия и революция сливаются в сознании юного Платонова в некое единство. Любопытное подтверждение этой точки зрения находим в церковной метрической книге, содержащей запись о крещении его сына Платона, состоявшемся 7 ноября 1922 г. [Андрей Платонов, 2013, с. 93]. Обращает на себя внимание дата таинства, совершенного в день Октябрьской революции. Вряд ли этот факт можно отнести к случайным совпадениям. Ярче всего о религиозном отношении Платонова к Октябрьской революции свидетельствует его публицистика. В ней уже на уровне названия статей символизирована освященность революции именем Христа: «Христос и мы», «Да святится имя твое», «Душа мира», «Белые духом». В религиозных категориях он не раз манифестирует наступление новой эры, находя аналогии между евангельскими микросюжетами и современностью, часто оправдывая ими жестокость революции:

«Души людей помертвели и руки опустились у всех от ожидания веками царства Бога. И забыт главный завет Христа: царство божие усилием берется.

Усилием, борьбой, страданием и кровью, а не покорностью, не тихим созерцанием зла. Бичом выгнал Христос торгующих из храма, рассыпал по полу их наторгованные гроши.

Свинцом, пулеметами, пушками выметаем из храма жизни насильников и торгашей мы» [Платонов, 1990, с. 51].

Тем же религиозным чувством наделено отношение Платонова к будущей жене, роман с которой завязывается в это время. В его письмах к Марии Александровне ее образ не раз опоэтизирован образом Богородицы: «Вы – мой экстаз. И я люблю вас такую – сущую, реальную ... с глазами Девы Марии и с тоскою Магдалины» [Архив, 2009, с. 441]; «Ты оправдала мое пророчество: женщина, Мария, и не женщина, а девушка спасет вселенную через сына своего. Первым же сыном ее будет любимый, кого поцелует она в душу в ответ на поцелуй» [Архив, 2009, с. 439].

О жажде преображения косного – «ветхого» в терминологии Платонова – мира, распатывающей цельность его христианского мировоззрения, ярче всего говорит формирующийся в раннем творчестве писателя утопический сюжет «восстания на вселенную». Для становления его творческого сознания важным фактором послужил живой интерес к новейшим научным разработкам, касающимся природы света, а также трудам русских философско-космистов: «Философии общего дела» Н.Ф. Федорова, учению о биосфере В.И. Вернадского, работам Г. Минковского, К.Э. Циолковского, А.Л. Чижевского и др. Федоровская идея воскресения детьми умерших отцов, рационализирующая евангельскую максиму воскресения мертвых, на протяжении нескольких лет питала творческую мысль Платонова. В этот же ранний период *свет* станет одним из ключевых концептов его творчества. В собственных экспериментах писателя и экспериментах его героев со светом заложена идея перестройки вселенной – еще одна рационализация, на этот раз евангельского Преображения, через постижение тайны Фаворского Света: «Тогда у нас обеих родилась мысль о свете как об энергии, которой можно напитать и спасти человечество, – и вывести его на путь борьбы с этой вселенной, и победить ее, сделать

человеческой обителью» [Платонов, 2004, с. 191], – читаем, например, в рассказе «Невозможное». В варианте реализованного проекта она предстает в рассказе «Жажда нищего (Видения истории)», где особенно отчетливо ощущается связь между семантикой света у Платонова и Фаворским Светом: «На Северном полюсе горел до неба столб белого пламени в память электрификации мира» [Платонов, 2004, с. 167]. Идея постижения тайны света движет сознание платоновских героев-демиургов в «Сатане мысли», «Потомках солнца», «Приключениях Баклажанова», уже названном «Невозможном», «Рассказе о многих интересных вещах», «Лунных изысканиях», «Эфирном тракте». Проект создания фотоэлектромагнитного резонатора-трансформатора занимал мысль самого писателя, чему посвящены его статьи «На фронте зноя», «Свет и социализм», «О культуре запряженного света и познанного электричества». Однако над своим изобретением Платонов перестает работать уже к 1923 году [Комментарии, 2004, с. 582], сохранив его при этом в собственной прозе в качестве проекта героев. Последнее упоминание встречается в повести «Эфирный тракт» (1927), завершающей утопическую линию творчества писателя.

Уже эти примеры показывают, каким образом разновекторность усваивавшихся Платоновым мировоззренческих концепций отразилась на свойствах его художественной реальности, формировании авторской позиции, в начальный период творчества базировавшейся на наивном представлении об уничтожении очищающим пожаром революции «неправильной» вселенной и создании на ее месте человеческого, одомашненного *миро-здания* (ср. образ «общепролетарского дома» в «Котловане»), в котором уже не будет ни старости, ни голода, ни болезней, ни смерти. Религиозная в своей основе идея бессмертия встраивается в мировоззренческое поле революционной эпохи с ее верой в величайшие возможности человека, что приводит к переориентированию сознания Платонова. «Вся суть в том, что догадаться об истине нельзя, – пишет он в повести “Эфирный тракт”, – до нее можно доработаться: вот когда весь мир протечет сквозь пальцы работающего человека, преобразаясь в полезное тело, тогда можно будет говорить о полном завоевании истины. В этом была философия революции, случившаяся восемнадцать лет назад и не

совсем оконченная сейчас» [Платонов, 1984, с. 171]. То, что исконно принадлежало сфере откровения, переместилось в область прагматики. Вновь возникающий мотив *преображения* проявляет себя в том же рационализированном варианте освоенной человеком вселенной и познанной тайны мира. Показательно определение «полезного» тела, контрапунктивно диалогизирующее с преобразенным на горе Фавор телом Христа, одежды Которого «сделались блистающими, весьма белыми, как снег, как на земле белильщик не может выбелить» (Мк. 9: 3). В этой скрытой аллюзии телесное начало противопоставлено духовности с позиции утилитарного предпочтения, что свидетельствует об инверсии традиционной ценностной парадигмы.

Раннее творчество Платонова предельно показательно в плане неустойчивости его метафизической позиции. Образ «ветхого» мира конфликтует в его произведениях с образом живой вселенной, предстающей в красках непостижимого великолепия: «Был глубокий вечер и звезды. От звезд земля казалась голубой. Звезды стояли. Игнат Чагов шел один в поле <...>. Он не мог видеть равнодушно всю эту нестерпимую, рыдающую красоту мира» [Платонов, 2004, с. 176] («В звездной пустыне»); «Если мир такой, какой он несть, это хорошо. И мы живем и радуемся, потому что душа человека всегда жених, ищущий свою невесту. Наша жизнь – всегда влюбленность, высокий пламенный цвет, которому мало влаги во всей вселенной» [Там же, с. 174] («Поэма мысли»); «Раз мы стояли ... в поле ранним летним утром. На востоке в нежном невыразимом свете горела одна пышная последняя голубая звезда... Это был час полета облаков и тихого света. Я узнал тогда, что полная тишина есть вселенская музыка, и слушать ее можно без конца, и позабыть жить. Мы стояли почти очарованные и почти плакали от восторга ... Мы тогда поняли, как много неземного на земле, как в нашу тяжелую вселенную врзаются другие, неведомые, чуждые и легкие, как свет и дыхание, миры» [Там же, с. 190] («Невозможное»). Парадокс состоит в том, что именно на этот мир «восстают» герои Платонова, мучимые его непознаваемостью, непостижимостью его красоты, которую, с их точки зрения, «надо или уничтожить, или с ней слиться» [Там же, с. 176] («В звездной пустыне»). Слияние с миром в наивном сознании персонажей оказывается гораздо более сложной задачей, чем уничтожение и создание на его месте новой вселенной –

«человеческой обители», т.е. места, более адаптированного к человеческому образу жизни, из которого устранено «невозможное», где нет тайн и загадок.

В этот же период Платонов вступает в игровые отношения с основным догматом христианства: Святой Троицы. В травестийном варианте он обыгрывается в рассказе «Тютень, Витютень и Протегален», в границах утопического сюжета варьируется в «Жаде нищего». В видении героя создается образ новой троицы, в которой роль отца играет богоравное коммунистическое человечество, сын – его воплотившееся сознание, Большой Один, а вылетевший из «смрадного тысячелетия» Пережиток – темный дух, лишаящий чистоты эту претендующую на идеальный статус модель, обременяющий ее тяжестью судьбы.

Невозможность художественного воплощения чаемого идеала становится в творчестве Платонова имплицитным проявлением действительности божественного Закона, выраженного евангельской максимой «Без Меня не можете творить ничего» (Ин. 15: 5). Именно эта семантическая стратегия набирает все большую силу в процессе творчества писателя. Его художественный мир словно замер в бытийном промежутке. В «Чевенгуре» идея недоовоплощенности мира означена церковнославянизмом «ненареченный»: «... он [Саша Дванов] не давал чужого имени открывающейся перед ним безымянной жизни. Однако он не хотел, чтобы мир оставался ненареченным, – он только ожидал услышать его собственное имя из его же уст, вместо нарочно выдуманных прозваний» [Платонов, 1991, с. 71]. В этом фрагменте скрыта аллюзия на библейский сюжет Творения, когда Бог дает именование созданным феноменам: «И назвал Бог свет днем, а тьму ночью»; «И назвал Бог твердь небом»; «И назвал Бог сушу землею, а собрание вод назвал морями» (Быт. 1: 5-10), – а также наречения Адамом имен всем тварным существам (Быт. 2: 19-20). Проблема, поднимаемая Платоновым, связана не столько с вопросом о сакральности имени, как пишет об этом М. Любушкина, тонко исследующая функцию библеизмов в романе «Чевенгур» [Любушкина, 2005], сколько с сознанием новых людей – «строителей страны». Мир, открывающийся юному герою, не приобрел для него статуса явленности, сущести, поскольку его сознание лишено

духовной опоры: веры в Бога. Но этой «брони над сердцем» лишены и все другие персонажи Платонова. Потому создаваемый ими новый мир словно замирает между «альфой» и «омегой», оказывается распят между жизнью и смертью. Два крайних полюса космогонии: начало и конец – выступают в платоновских произведениях двумя равноправными сторонами напряженного онтологического поединка, в процессе которого рождение бытийно полноценного мира предстает лишь гипотетической возможностью, которую автору так и не удалось убедительно реализовать. Позиция онтологического промежутка предстает чрезвычайно рельефно через использование библейского образа «костей сухих» из книги пророка Иезекииля, приобретающего в платоновских произведениях характер сквозного мотива. Отметим в скобках, что данный фрагмент библейского текста входит в свод церковных чтений: он произносится один раз в году в Великую Пятницу, завершая «Чин погребения Христа». Живая память об этом микросюжете, проходящая через все творчество Платонова, может служить еще одним весомым свидетельством наличия у него опыта церковной жизни.

Мерцание образа «костей сухих» возникает в изображении «прочих» в «Чевенгуре», позднее – в изображении не живых – не мертвых персонажей «Котлована», в изображении народа джан в одноименной повести, в картине наркотического бреда Москвы Честновой во время ампутации ноги в романе «Счастливая Москва». Для наглядности приведем пример из «Чевенгура»: «На склоне кургана лежал народ и грел кости на первом солнце, и люди были подобны черным ветхим костюм из рассыпавшегося скелета чьей-то огромной и погибшей жизни» [Платонов, 1991, с. 276]. Сравним с фрагментом из Книги Иезекииля: «произошел шум, и вот движение, и стали сближаться кости, кость с костью своею. И видел я: и вот, жилы были на них, и плоть выросла, и кожа покрыла их сверху, а духа не было в них» (Иез. 37: 7-8). Данный отрывок проливает свет на истоки поэтики персонажей в главных произведениях Платонова. Однако в Библии «кости сухие» являются первоэлементом жизни, зарождающейся в них под воздействием Духа: «Была на мне рука Господа, и Господь вывел меня духом, и поставил меня среди поля, и оно было полно костей, – И обвел меня кругом около них, и вот весьма много их на поверхности поля, и вот они весьма сухи. И сказал мне: сын человеческий! Оживут

ли кости сии? Я сказал: Господи Боже! Ты знаешь это. И сказал мне: изреки пророчество на кости сии и скажи им: “кости сухие! Слушайте слово Господне!” Так говорит Господь Бог костям сим: вот Я введу дух в вас, и оживете. И обложу вас жилами и выращу на вас плоть, и покрою вас кожей и введу в вас дух, – и оживете, и узнаете, что Я – Господь» (Иез. 37: 1-6). Схожая с библейской семантика кости как первоэлемента воскресения возникает в эпизоде «Котлована», где больная Настя просит Чиклина принести ей материнские кости:

«– Неси мне мамины кости! Хочу их!

Чиклин ... пошел за костями в убежище на кафельном заводе; ведь едва ли кто унес оттуда мертвую женщину. <...> Чиклину долго пришлось отнимать камни от дверного входа, который он сам заваливал для сохранности покойной ... сначала он коснулся ее волос, таких же свежих, как и при жизни, потом потрогал весь скелет до ступней, – она вся была еще цела, только самое тело исчезло и вся влага высохла. Унести скелет целиком было трудно, тем более что скрепляющие хрящи давно завяли; поэтому Чиклину пришлось разломать весь скелет на отдельные кости и сложить их, как в мешок, в свою рубашку. <...> Настя сильно обрадовалась материнским костям; она их по очереди прижимала к себе, целовала, вытирала тряпочкой и складывала в порядок на земляном полу. <...> Иногда вдруг наставляла тишина, только слышно было, как Настя шевелила мертвые кости <...>

– ... Чиклин, положи мне ближе мамины кости, я их обниму и начну спать. Мне так скучно стало сейчас!

Чиклин сложил кости к Настиному животу, укрыл ее потеплее двумя пиджаками...» [Платонов, 2000а, с. 112-113].

Описание материнских останков и их сбережения напоминает истории обнаружения и схоронения мощей святых, где важна сохранность не столько тела целиком, но именно костей. «Быстрое разрушение плоти при сохранении костей считается признаком святости, например, на Св. Горе Афон» [Примечания, 2000а, с. 162]. В духовной традиции, и не только христианских народов, как пишет М. Элиаде, «кость символизирует первичный корень животной жизни, матрицу, из которой постоянно обновляется плоть. Животные и люди возрождаются, начиная именно с костей...» [Элиаде, 1996, с. 92].

Вместе с тем, в сцене «обретения» костей Юлии есть ряд элементов, аллегорично направленных на евангельский эпизод захоронения-воскресения Христа: поход Чиклина «в убежище на кафельном заводе» с мыслью, что «едва ли кто унес оттуда мертвую женщину»; заваливание дверного входа камнями «для сохранности покойной», которые герой по возвращении долго отнимает от прохода; исчезновение тела («она вся была цела, только самое тело исчезло»).

Мотивный образ «костей сухих» – одно из наиболее показательных свидетельств того, что сама поэтика платоновского языка имеет глубинную соотнесенность с духовной традицией, соединяя в себе мифологическое начало со Священным Писанием, мистериальными по самой своей природе.

В целом в прозе Платонова наступление стадии возрождения отнесено в затекстовое пространство, ибо сроки светлой эпохи воскресения мира автору не ведомы. Отсюда ощущение безвыходного трагизма его произведений, тотальности господства смерти в его художественной реальности [См., напр.: Ведрухин, 2013; Никольский, 2014], отражающей состояние социалистического мира во временной точке *здесь и сейчас*. Так в творческой перспективе мысль Платонова все дальше движется по пути разочарования в его юношеской вере в социализм как реализованную утопию, наступление «царства сознания» и благоденствия, осуществление того «невозможного», что в раннем творчестве символизировало абсолютное бытие. В то же время уникальный авторский стиль, с его сквозной амбивалентностью, где каждый элемент включает в свое семантическое поле противоположное значение (например, мотивные дуады *дома-могилы, пустого/свободного сердца, ямы-утробы, погребели-спасения* и др.), символизируют идею смерти-воскресения, заряжающую весь платоновский Текст возрождающим началом.

Можно заключить, что творческое сознание Платонова пребывает в метущейся позиции между надеждой и отчаянием, притяжением к Истине и отталкиванием от нее, что и создает ощущение трагической напряженности художественного мира писателя. О его возвращении в сферу духовной православной традиции, пожалуй, наиболее убедительно свидетельствует финал опубликованной части романа «Счастливая Москва». Задуманный как панегирик новому миру и новым советским людям, к концу он все

более напоминает элегию в прозе. Для подтверждения данной мысли обратимся к эпизоду на Крестовском рынке, где Сарториус словно путешествует вглубь российской истории, вытесненной за пределы новой Москвы и новой жизни и превращенной в кладбище культуры:

«В специальном ряду продавались оригинальные портреты в красках, художественные репродукции. На портретах изображались давно погибшие мещане и женихи с невестами уездных городов ... Позади фигур иногда виднелась церковь ... росли дубы счастливого лета, всегда минувшего.

Сарториус долго стоял перед этими портретами прошлых людей. Теперь их могильными камнями вымостили тротуары новых городов и третьи или четвертое краткое поколение топчет где-нибудь надписи: “Здесь погребено тело купца 2-й гильдии города Зарайска, Петра Никодимовича Самофалова, полной жизни его было... Помяни мя господи во царствии твоём” – “Здесь покоится прах девицы Анны Васильевны Стрижевой... Нам плакать и страдать, а ей на господу взирать...”» [Платонов, 1999, с. 96].

Показательна ностальгическая интонация, сопровождающая авторское изображение навсегда исчезнувшего русского мира, где выделены элементы многовековой традиции, попорченной новыми поколениями. Заканчивается элегический пассаж картиной, возникшей в сознании Сарториуса под впечатлением его кладбищенского путешествия:

«Вместо бога сейчас вспомнил умерших Сарториус и содрогнулся от ужаса жить среди них, – в том времени, когда не сводили лесов, убогое сердце было вечно верным одинокому чувству, в знакомстве состояла лишь родня и мировоззрение было волшебным и терпеливым, а ум скучал и плакал по вечерам при керосиновой лампе или в светящий полдень лета – в обширной, шумящей природе; когда жалкая девушка, преданная, верная, обнимала дерево от своей тоски, глупая и милая, забытая теперь без звука. Она не Москва Честнова, она Ксения Иннокентьевна Смирнова, ее больше нет и не будет» [Платонов, 1999, с. 92].

Ведущим в движении повествования оказывается мотив *строительной жертвы*: новый мир возводится на костях умерших, из их могильных плит, что вызывает у героя чувство ужаса, но вместе с

тем выводит на первый план образ прошлого, затеняя героиню нового мира Москву Честнову Ксенией Иннокентьевной Смирновой. Образ той, которой «больше нет и не будет», оказывается ценней любимой живой Москвы. В записных книжках Платонов прорабатывает разные варианты судьбы Сарториуса. Особенно знаменательна последняя запись, относящаяся к судьбе героя и роману в целом: «Он, Sartorius, все же время от времени вспоминает себя прежнего, неизменного, давнего, и втайне хочет возвратиться в то, пусть бедное, но “естественное” состояние» [Платонов, 2000б, с. 209. Подчеркнуто автором. – Е.П.]. В ней явно выражена мысль о тупиковости скитальческих «превращений» героя, трагизме его ухода от самого себя. Следующие один за другим эпитеты «прежний», «неизменный», «давний», «естественный» усиливают ностальгические настроения Сарториуса – выходца из русской деревни с родовой фамилией Жуйборода – по собственному прошлому.

Особой одухотворенностью отмечено творчество Платонова периода Великой Отечественной войны, что показывают названия таких его произведений, как «Одухотворенные люди», «Неодушевленный враг», но в наибольшей степени – рассказа «Взыскание погибших». В качестве заглавия Платонов использует здесь название иконы Богородицы, известной на Руси с XVIII в. и прославившейся многими чудесами. Кроме заглавия, обращает на себя внимание предпосланный рассказу эпитафия: «Из бездны взываю», под которым стоит подпись: «Слова мертвых». За ней скрыт источник цитаты, каковым является 129 псалом: «Из глубины взываю к Тебе, Господи, Господи, услышь глас мой» (Пс. 129: 1). Это один из покаянных псалмов, читаемых в православной церкви на вечернем богослужении, а в западной христианской традиции являющийся основополагающей частью заупокойной службы – реквиема («De Profundis»). Таким образом, в рассказе возникает новый план – молитвенный: от лица всех погибших на войне, взывающих к милосердию живых, и от лица матери, потерявшей своих детей и живущей «остатком слабой души» в надежде скорой встречи. Называя героиню Марией Васильевной – именем своей матери, – Платонов предельно сближает биографию собственной семьи с общей драмой страны. Показательно, что впервые рассказ был опубликован под названием «Мать» с подзаголовком «Взыскание погибших». В

соотнесенности с названием рассказа в семантике имени Мария появляются богородичные обертоны, связывающие платоновский сюжет со страстным евангельским сюжетом, а также с апокрифом «Хождение Богородицы по мукам». Образ матери, потерявшей своих детей, возводится к образу Девы Марии как высочайшему образцу жертвенного материнства. В изображении ее мертвых детей, которые лежат в могиле «нагие ... умерщвленные, поруганные и брошенные в прах чужими руками» [Платонов, 1985, с. 106], собраны характеристики, соотносящие их образ с образом Распятого Христа. Так, наряду с мотивом *материнской скорби*, в текст рассказа автором вводится мотив *ненапрасной жертвы*. Как *жертва за мир* он зазвучит в последних строках произведения: «Нужно ... суметь жить после победы той высшей жизнью, которую нам безмолвно завещали мертвые; и тогда, ради их вечной памяти, надо исполнить все их надежды на земле ... Мертвым некому довериться, кроме живых, – и нам надо так жить теперь, чтобы смерть наших людей была оправдана счастливой и свободной судьбой нашего народа и тем была взыскана их гибель» [Платонов, 1985, с. 108].

Плач матери у креста на могиле детей: «Были бы вы живы, сколько бы работы поделали, сколько судьбы испытали! А теперь, что ж, теперь вы умерли, – где ваша жизнь, какую вы не прожили, кто проживет ее за вас? ... Сколько я сердца своего истратила на вас, сколько крови моей ушло, но, значит, мало было одного сердца моего и крови моей, раз вы умерли...» [Там же, с. 106] – генетически восходит к плачу Богородицы у Креста:

О свете пресветлый, Заря присносущная,
Где Твоя зайде красота, светолучная невечерняя,
Добровидный Сыне мой, сладчайшая доброта,
Где Твой вожделенный лица зрак, краснейший Свете мой...

[Плач Богородицы]

В иконографическом плане эпизод соотносится со сценой оплакивания Христа – в православной традиции это иконографическая композиция «Не рыдай Мене Мати», представляющая Богородицу

рядом с обнаженной фигурой Спасителя, лежащего во гробе на фоне Креста¹.

У биографического сближения образа матери с образом Богородицы есть и реальные основания: рассказ был напечатан в газете «Красная Звезда» осенью 1943 г., а в начале января того же года умер сын писателя Платон. То есть в образе своей скорбящей героини Платонов объединил и собственную скорбь по умершему сыну, и скорбь своей жены, тоже носящей имя Мария. Мать писателя умерла в 1929 г.; возможно, именно этим определяется выбор ее имени, а не имени жены Марии Александровны для именованя героини рассказа, умирающей на могиле своих детей. В этой финальной сцене вновь усиливается ее сближение с образом Богоматери, на этот раз в красках иконографии «Успения»:

«Возле креста, связанного из двух ветвей, красноармеец увидел старуху, прикишую к земле лицом. Он склонился к ней и послушал ее дыхание ... “Ее сердце ушло, – понял красноармеец и покрыл утихшее лицо покойной чистой холстинкой ... – Ей и жить-то уж нечем было”

...

– Спи пока, – вслух сказал красноармеец на прощанье. – Чьей бы ты матерью ни была, а я без тебя тоже остался сиротой...» [Платонов, 1985, с. 108-109].

Эпизод содержит множество отсылок к той части богородичного сюжета, которая открывается Распятием: это и скорбь Богоматери у Креста (выше читаем: «Мария Васильевна пришла на место могилы, где стоял крест, сделанный из двух связанных поперек жалобных, дрожащих ветвей. Мать села у этого креста...») [Там же, с. 106]), и образ Плащаницы, которой апостолы покрыли тело усопшей Девы Марии (чистая холстинка, которой красноармеец покрывает «утихшее лицо покойной»), и мотив *успения* как символ вечной жизни («спи пока»). Также и чувство сиротства, испытываемое

¹ В иконографии западного христианства тело мертвого Христа лежит на коленях склонившейся над ним Богородицы (пята). Из этого сопоставления видно, что платоновская сцена у могилы ближе к восточной иконографии, хотя и не дублирует ее.

красноармейцем, сходно с тем, которое, по Преданию, охватило апостолов в момент усновения Богородицы¹.

Наверное, трудно найти в творчестве Платонова текст, который, подобно рассказу «Взыскание погибших», на своем небольшом пространстве был бы так густо покрыт новозаветным слоем в его неискаженном, неинверсированном варьировании.

В целом анализ наследия Платонова сквозь призму духовной традиции лишь намечен в литературоведении и ждет детального изучения. Без этого задача проникновения в смысл платоновского письма оказывается невыполнимой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Алейников, О.Ю. Андрей Платонов и его роман «Чевенгур». – Воронеж: Наука-Юнипресс, 2013. – 222 с.

Андрей Платонов. Личное дело. – Воронеж: Дирекция Междунар. Платоновского фестиваля, 2013. – 304 с.

Антонова, Е. «Безвестное и тайное премудрости...» (Догматическое сознание в творчестве А. Платонова) // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 2. – Москва: Наследие, 1995. – С. 39-53.

Архив А.П. Платонова. Кн. 1. Науч. изд. – Москва: ИМЛИ РАН, 2009. – 709 с.

Ведрухин С. Заметки о прозе А. Платонова (Публикация Ильи Кукуя) // Russian Literature. – LXXIII-I/II. – 2013. – С. 163-208.

Комментарии // Платонов А. Соч.: Науч. изд. Т.1. Кн. 1. – Москва: ИМЛИ РАН, 2004. – С. 445-644.

Корниенко, Н. Наследие А. Платонова – испытание для филологической науки // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 4, Юбилейный. – Москва: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. – С. 117-137.

¹ «... радуемся об исполняющемся на Тебе определении Божиим, но и печалимся о том, что остаемся сирыми и здесь уже не увидим Тебя, нашу Матерь и Утешительницу» [Сказания].

Любушкина М. Библия в романе «Чевенгур» // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 6. – Москва: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 354-360.

Никольский, С. А. Смерть в большой прозе Андрея Платонова // Андрей Платонов. Философское дело. – Воронеж, 2014. – С. 232-288.

Платонов, А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. – Москва: Советская Россия, 1984. – 463 с.

Платонов, А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. – Москва: Советская Россия, 1985. – 574 с.

Платонов, А. Чутье правды. – Москва: советская Россия, 1990. – 464 с.

Платонов, А. Чевенгур. – Москва: Высшая школа, 1991. – 654 с.

Платонов, А. Счастливая Москва // «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества. Вып. 3. – Москва: Наследие, 1999. – С. 7-106.

Платонов, А. Котлован. Материалы творческой истории. – Москва: ИМЛИ РАН, 2000а. – С. 21-116.

Платонов, А. Записные книжки. Материалы к биографии. – Москва: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000б. – 421 с.

Платонов, А. Сочинения: Науч. изд. Т.1. Кн. 1. – Москва: ИМЛИ РАН, 2004. – 688 с.

Плач Богородицы [Электронный ресурс]. – URL: http://www.joov.net/text/116737780/hor_svyato-elisavetinskogo_jenskogo_monastyirya_g_minsk_regent_poslushnitsa_irina_denisova-plach_bog.htmls. (18.04.2016).

Примечания // Платонов А. Котлован. Материалы творческой истории. – Москва: ИМЛИ РАН, 2000а. – С. 140-162.

Сказания о земной жизни Пресвятой Богородицы [Электронный ресурс]. – URL: http://www.verappravoslavnaya.ru/?Zemnaya_zhiznmz_Bogorodicy#g9) (18.04. 2016).

Элиаде, М. Мифы. Сновидения. Мистерии. – Москва: Рефл-бук, Ваклер, 1996. – 288 с.