

УДК 821.161.1 (Платонов А.)
DOI 10.17223/19986645/31/9

Н.П. Хрящева

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ БИБЛЕЙСКОГО И ЛИТЕРАТУРНОГО КОНТЕКСТОВ В ПЬЕСЕ А. ПЛАТОНОВА «ГОЛОС ОТЦА»

Статья посвящена анализу взаимодействия разных контекстов в пьесе А.П. Платонова «Голос отца» – библейского, литературного, автодиалога с ранним творчеством. В результате нами сделано предположение о литературной традиции, на которую мог опираться драматург, выявлена жанрообразующая функция библейского слова в пьесе, отмечены изменения в мировоззрении художника.

Ключевые слова: Платонов, библейский контекст, литературный контекст, драматургия, «Голос отца».

Освоение драматургии Платонова началось совсем недавно. В 2006 г. впервые увидит свет том его пьес. Публикация «Записных книжек» (2000) и «Архива» (2009) существенно облегчит их прочтение. Издание платоновских «Писем» (2013) многое прояснит во взглядах драматурга на современную ему действительность.

Пьеса «Голос отца» (1937–1938) создается Платоновым в трагическое время и для него самого (29 апреля был арестован 15-летний сын художника), и для всей страны, охваченной сталинскими репрессиями. И тем не менее Платонову «удается» в ней «вести полемику на «закрытую» тему» (А.А. Харитонов) [1. С. 401]. Основное событие пьесы – диалог сына с умершим отцом на могиле. Этот диалог включен автором в иерархически разные контексты¹. Они прорисованы с неодинаковой степенью полноты и тщательности и соотнесены с разными уровнями художественной структуры: социально-политический контекст – с сюжетом; библейский – с жанром, точнее, с памятью жанра панихидных песнопений; литературный – со стилем. Авторская позиция осуществляется в выявлении разности между осмыслениями основного события и продуцируемых им коллизий и перипетий в этих различных контекстах.

Мы остановимся на литературном и библейском контекстах в «Голосе отца». Последний контекст уже привлекал внимание исследователей², допол-

¹ Мы опираемся на бахтинское понимание контекста как семантического поля внетекстовых связей произведения, составляющих «диалогизирующий фон его восприятия» [2. С. 429]. «Чет» этих связей, по мнению В.И. Тюпы, «в акте интерпретации актуализирует потенциал смысла художественного» [3. С. 104].

² Относительно библейско-федоровского контекста в «Голосе отца» развернулась дискуссия, начатая Э. Найманом, где он пытается показать переживаемый Платоновым во 2-й пол. 1930-х гг. «тяжелый процесс подчинения сталинской утопии». По мнению ученого, «Голос отца» – свидетельство окончательной капитуляции перед ней: «... пьеса служит знаком того, что воскресение умерших родителей уже не нужно... как сын Исаака предаст своего библейского отца, так же и «Голос отца» изменяет философскому наставнику юности Платонова... идея пьесы сводится к тому... что у Якова и других советских сыновей теперь есть общий более важный отец» [4. С. 127, 136].

Данная точка зрения вызвала ряд возражений. А. Харитонов считает, что «перед нами... не приятие и исповедание А. Платоновым веры в «отца народов»... а пример того, как удастся Платонову

ним имеющиеся наблюдения путем выявления ранее не упоминавшихся аллюзивных отсылок к библейским текстам. Их концептуальный смысл в достаточной мере обнаруживает себя в акте взаимодействия с духовно-литературным контекстом, проявленным духовной прозой святителя Игнатия Брянчанинова¹, и автодиалогом с ранним творчеством.

Был ли знаком Платонов с литературным наследием Игнатия Брянчанинова, сказать трудно, но ряд сходств и перекличек на уровне символической образности не может не привлечь внимания. Попытаемся сопоставить лирическую миниатюру Брянчанинова «Голос из вечности (дума на могиле)» с пьесой Платонова «Голос отца». В обоих произведениях художники сосредоточены не на горизонтали бытия, а на его вертикали, особенно той его земной части, куда уходят наши предки. Такая сосредоточенность определяет сходство хронотопов «Думы на могиле» и «Голоса отца». И в том и в другом случае кладбище, а точнее, могила становится пространством крайнего онтологического напряжения: она словно оживает, готовая приоткрыть свою тайну благодаря силе духовной скорби и сердечной памяти о покойном того, кто пришел ему поклониться. В результате такого усилия герои, как Брянчанинова, так и Платонова, начинают слышать голос из могилы и вступают с ним в диалог. Однако голос этот «безмолвен». Вот как говорит о нем герой думы Брянчанинова: «Нет этого голоса! Вещаю одним молчанием. Молчание, тишина нерушимая достояние кладбища до самой трубы воскресения. Прахи мертвецов говорят без звуков, в которых нуждается слово земное: тлением осуществленным они возглашают громкую проповедь, убедительнейшее увещание к мятущимся, шумящим на земной поверхности искателям тления» [8. С. 185]. Истоки «безмолвной» речи восходят к традиции «священнобезмолвия, аскетического молчальничества, исихазма» [9. С. 28]. Примечательна в этом плане характеристика «голосов», которую дает св. Игнатий в богословском дискурсе: «Сын Восточной Церкви, единой святой и истинной! В невидимом подвиге твоём руководствуйся наставлениями святых

вести полемику на «закрытую» тему: критикуя не подлежащую сомнению официальную идеологию через травестирование ее внешне принимаемых постулатов» [1. С. 401]. К этому возражению Х. Гюнтер добавляет «еще один аргумент»: «Несмотря на то, что Платонов в середине 30-х гг. прощается со многими утопическими представлениями, отношения сына и отца сохраняют у него свое существенное значение как константы авторской мысли. Но в «Голосе отца» происходит характерная инверсия ролей... речь идет уже не о воскрешении отца сыном, а о потребности сына в отцовской поддержке... Теперь «культ предков» меняет в платоновской адаптации свою функцию, превращаясь в орудие защиты памяти и исторической преемственности в эпоху перелома и разрушения связи времен» [5. С. 74]. Возвращаясь к статье А. Харитонова, отметим, что в ней, на наш взгляд, содержится еще одно принципиально важное, особенно после публикации платоновских «Писем...», положение: ученый показывает, что пьеса проявляет веру Платонова «в истинного Бога». Харитонов пишет: «Связь родовой триады «сын – отец – отец отца» с воскресением мертвых и вечной жизнью – связь, на которую указывают синоптические евангелия, – невероятным для советской литературы 30-х годов, но совершенно реальным образом утверждается Платоновым как знак христианского исповедания» [1. С. 339]. С позиций «федоровцентризма» свое несогласие высказал В.Ю. Выогин: «Чтобы таким образом воспринять пьесу, следует игнорировать весь комплекс федоровских мотивов, явно в ней звучащих... В противном случае, при их учете, найденные исследователем параллели библейскому тексту приобретают смысл, который ни в чем не противоречит федоровской концепции «активного христианства» [6. С. 415–416].

¹ Попытка сопоставления «Голоса отца» и «Голоса из Вечности» в аспекте проблемы воскресения умерших позволила Е.И. Колесниковой предположить знакомство Платонова с прозой Брянчанинова [7. С. 51–55].

отцов твоей Церкви: от всякого видения, от всякого гласа вне и внутри тебя, прежде нежели обновиться явленным действием Святого Духа, они повелевают отвращаться, как от явного повода к самообольщению» [10. С. 125].

Традиция «безмолвия» в ее православном («сердечном»)¹ векторе находит художественное преломление и в пьесе Платонова. А.А. Дырдин, по поводу «Голоса отца», пишет: «Отец (умерший. – Н.Х.) говорит через сыновье сердце... Сердце превращается в точку духовного пространства, где встретились прошедшее (смерть) и настоящее (жизнь). Бывшее не умерло, не исчезло без следа. Духовная личность отца буквально, а не иносказательно воплотилась в сердце сына...» [9. С. 66]. Однако как советский писатель Платонов вынужден скрывать образотворческую значимость для него данной традиции путем ее «перевода» в поэтику двойственности. Так, в ремарке, предваряющей действие, читаем: «...идет диалог между сыном Яковом и отцом его, говорящим через сердце Якова, – голосом, однако, того же сына... но в голосе сына и отца есть все же разница... Играть на сцене голос отца другому актеру не следует ... Впрочем, может быть, «Голос отца» как раз следует играть другому актеру» [11. С. 210]². Давая разъяснение, драматург словно переходит на позицию критика, который будет «разбирать» его пьесу: «...не следует, потому что это будет грубой художественной ошибкой, которая придаст сцене мистический оттенок, тогда как эта сцена должна быть совершенно реалистической» (210).

Попытаемся увидеть, как традиция «вещания одним молчанием» преломляется у художников двух разных эпох. Лирическая миниатюра Брянчанинова состоит из вступления и 12 частей, почти каждая из которых содержит обращение умершего героя к родным, близким, друзьям: «Отец мой! Мать моя! Супруга моя! Сестры мои!»; «Младенцы – дети мои!»; «...Родные и друзья мои!» [12. С. 184]³; «Послушайте меня!» (185); «Товарищ мой! ...Прими от меня поручение и исполни его... будь моим словом...» (187). Обращение к близким и друзьям переходит, в свою очередь, в своеобразный диалог с ними. «Рисунок» обращений, определяющий повышенно эмоциональный ритм миниатюры, призван проявить особую важность того «совета», который дает «голос из вечности». Герой, пришедший на могилу друга, в состоянии «чуждого вдохновения» слышит «голос почившего», который просит его: «...из священной вечности скажи им за меня... нужнейшее для них слово». И тот торопится записать «загробную речь его». У Платонова сын Яков «слышит» обращенную к нему исповедь отца, который надеется предостеречь ею сына от ошибок и ранней гибели. Исповедь переходит в диалог с элементами проповеди.

Нельзя не заметить сходства в изображении таинственного процесса сотворения человека, точнее его телесной оболочки, в Вечности. У Брянчани-

¹ Опыт «сердечного созерцания», на котором основана антропологическая модель восточного христианства, по мнению А. Дырдина, осваивается Платоновым-художником: «В платоновском образе-мифе Сердца поэтически и философски воплощается христианское учение о духе как живом существе... С ним и в нем преодолевается смертная участь человека. Вот почему у Платонова персонажи могут существовать и в сверхприродном пространстве: по ту сторону жизни» [9. С. 65].

² Далее текст пьесы цитируется по данному изданию с указанием страниц в скобках.

³ Здесь и далее цитирую по этому изданию с указанием страниц.

нова читаем: «Давно уже охладело мое бездыханное тело; по приговору Всемогущего Творца оно возвращается в свою землю, рассыпается в прах» (184). У Платонова тот же смысл звучит в диалоге отца с сыном.

Яков. Отец, зачем ты умер? Зачем ты лежишь здесь один в могиле? <...>

Голос отца. Меня здесь нет, дорогой мой. Могила под тобой пуста.

Яков. А где же ты? Я к тебе пришел...

Голос отца. В могиле никого нет – в ней земля и что в нее входит – тоже становится землей. Но земля обращается в цветы и в деревья – и уходит через них на свет из темноты могил (210–211).

Мотив земного праха, «пустой могилы», в которой только земля, у обоих художников есть не что иное, как парафраза библейского текста. Он вошел в песнопения панихиды: «Сам Един еси Безсмертный, сотворивый и создавший человека: земнии убо от земли создахомся, и в землю туюжде пойдем, якоже повелел еси, Создавший мя и рекий ми: яко земля если и в землю отыдеши...» [13].

Платонов хорошо знал панихидные песнопения и находил утешение в их великом смысле¹, что подтверждают недавно опубликованные его письма к жене после смерти сына: «Ты, наверное, часто ходишь на могилу к сыну. Как пойдешь, отслужи от меня панихиду в его вечную святую память» (10 июня 1943 г.) [15. С. 533]; «4/VII будет полтора года, как скончался Тоша. Это письмо придет позже 4-го июля. Ты, наверно, уже отслужишь панихиду на его могиле. Если почему-либо 4-го не будет панихиды, то отслужи ее позже, и я так же, как и 4-го июля, буду незримо, своею памятью стоять у его могилы и плакать по нем. Вечная память моему мученику-сыну, моему любимцу и учителю, как надо жить, страдать и не жаловаться» (1 июля 1944 г.) [15. С. 561].

По сравнению с интонационно-речевой организацией «Думы на могиле» стиль пьесы «теряет» свойственную неординарности ситуации — разговору сына с мертвым отцом — торжественность, становясь сухим сообщением. Более того, Платонов находит еще один способ увести читателя от опасного для советского писателя библейского контекста, намекая на естественно-научную трактовку метаморфоз, через которые проходит мертвое тело в земле. Поскольку умирание / возрождение всего живого оказывается для природы органичным, постольку, попадая в землю, тело становится подобным «земле», т.е. «энергетически» (К.А. Баршт) уравнивается с ней. «Земля» рождает «цветы и деревья», которые, подобно всему живому, также уйдут в землю. Но полностью скрыть православные смыслы Платонов не может, ибо, несмотря на «пустую могилу», душа отца остается.

¹ Глубокое изъяснение этого смысла находим у П. Флоренского: «Нечеловеческая, беспросветная, непретворенная тьма отчаяния делается человеческою, когда осветляется, когда преображается, когда переходит в порывы хвалы Всевышнему. Непроницаемый покров тучи сердечной делается светлым. Не отменяется наша скорбь, не возбраняется, не отстраняется, не запирается в подполье души – нет. Это значило бы надорвать душу, это значило бы ожесточить ее, – с камнем на сердце стоящую на параде погребения. Это значило бы тупую боль животного оставить у животного – оставить человека животным. Но требуется иное: ее же, скорбь при гробе, претворить в величайшую радость духовную; – готовящуюся вот-вот сорваться хулу на Создателя – претворить в хвалу Ему» [14. С. 136].

Сближает «Думу на могиле» и «Голос отца» мотив земной жизни как кратковременного сна, связанный с одним из главных догматов православия: земная жизнь человека лишь его приготовление к жизни вечной. У Брянчанинова голос умершего друга вещает: «Земная жизнь – мгновенное обманчивое сновидение. Вечность – неизбежна» (187). В пьесе же этот мотив входит в исповедь отца: «Мы жили на свете как больные, как в бреду... Жили мы или нет? Я уже не помню. Все прошло слишком быстро, как в детском сновидении...» (212). Имея сходное символическое основание, этот мотив у Платонова мерцает «дополнительными» смыслами, проявляя трагическую участь целого поколения, определяемую отнюдь не онтологической неизбежностью, а социально-политической обстановкой в стране.

Ключевым же для сопоставления символического содержания двух текстов является мотив молчания (безмолвной речи). Будучи структурообразующим в них, он «ветвится» разными семантическими «подсветками». У Брянчанинова этот мотив поначалу выступает знаком глубокой скорби: «Почти не слышно было слов между присутствовавшими... рыдания прерывались глубоким молчанием; молчание прерывалось рыданиями...» (183). Затем он обретает символическое звучание, проявляя центральную для православия тему воскресения. Умерший призывает не ждать его голоса, так как «молчание... достояние кладбища до самой трубы воскресения. Прахи мертвецов говорят без звуков...» (185). Но герой оказывается выделенным из ряда, он сообщает о том, что Бог причислил его «к говорящим из вечности», наделив его голос «своим отдельным звуком», и поясняет сокровенный смысл этой «привилегии»: «Для всех странников земли я мертв, безгласен, как и все мертвецы, но для вас я – жив и, мертвый, говорю слово спасения открытее, сильнее, нежели как сказал бы его, оставаясь между вами и гонясь вместе с вами за призраками благ...» (186). Парадоксальная для невоцерковленного человека, но естественная как для Брянчанинова, так и для Платонова, формула онтологического статуса их героев, проявленная оксюмороном: «жив и мертвый», «я живу (мертвый. – Н.Х.) тебе на помощь», – эта формула свидетельствует о мировоззренческой близости двух разных художников, основанной на христианском исповедании, и определяет сходные интенции в образотворчестве.

Будучи причастными тайне Вечности, герои несут Спасительное слово. Однако предлагаемые ими пути Спасения глубоко различны. У героя Брянчанинова условие спасения / воскресения в единственном: «Стяжите ж вечность блаженную вниманием, повиновением всесвятomu закону Всесвятого Бога – и приходите ко мне на верное, некончающееся наслаждение, каждый в свое, самим и единым Богом назначенное время!» (187–188). Иными словами, путь спасения – это путь строгого исполнения заповедей Христа.

Таким образом, литературное дарование Брянчанинова являет себя и в композиционном совершенстве лирической миниатюры, построенной на ритмически упорядоченных обращениях умершего героя к родным и близким, и в изяществе образного строя, определяемого разными литературными традициями, где особо следует подчеркнуть «поэтику барокко – романтизма, призванную отобразить силу и безудержность воображения» (И.В. Трофимов). Но «красоты» слога для Брянчанинова «далеко не главное... Литера-

турное совершенство подчинено задачам более высокого порядка... Труд писателя – лишь посредничество между Высшей духовной сущностью и человеком» [16. С. 96], с чем связано возобладание интонаций проповеди и что является «оправданием «искушения» эстетикой» [16. С. 96–97].

Теперь попытаемся увидеть тот путь, которым в поисках спасения в эпоху сталинского террора «советует» идти Платонов. В пьесе «Голос отца» ориентация на православную культуру лишь один из уровней той многоярусной «постройки», какой она является.

Дар художника, потеснивший в Платонове иные таланты, до конца сочетался в нем с необходимостью участия Словом в «строительстве страны», с верой в созидательную силу писательского Слова. «Страшное время» (А. Платонов) 1930-х гг., «маркирующее» обрыв этого участия, определило один из вариантов названия пьесы – «Молчание» [1. С. 391]. Оно стало ядром многозначного мотивного комплекса, заданного ситуацией кладбищенской вертикали. Примечательно, что «молчание» и «краткое молчание» являются самыми частотными ремарками в пьесе. Повторяясь (6 раз), они наполняются различными смысловыми оттенками, определяя семантику сюжетного движения в целом.

1. «Появляется Яков, юноша лет девятнадцати – двадцати. Он входит в решетку на могилу отца.

Молчание» (210).

Перед нами «ремарка в ремарке»: первая эпическая ремарка, содержащая подробное описание кладбища и могилы, включает в себя лирическую, точнее, элегическую ремарку – проявляющую состояние кладбищенского топоса как мира тишины и безмолвия – «Молчание».

2. «Яков. Отец, зачем ты умер? Зачем ты лежишь здесь один в могиле?

Все равно ведь я люблю тебя!

Краткое молчание» (210).

Ремарка, предшествующая звучанию голоса отца, – «пороговая», она «маркирует» его внутреннюю решимость на серьезный диалог с сыном.

3. «Яков. Но я часто забываю тебя, отец, и мое сердце бывает пустым, – где ты тогда живешь?

Голос отца. Я живу тогда в твоём забвении и ожидаю твоего воспоминания обо мне.

Краткое молчание» (211).

Важность этой ремарки определяется тем, что она свидетельствует о непонимании сыном отца, рожденном не столько поколенческим разрывом, сколько мировоззренческой разностью, которая в процессе развертывания диалога становится все более заметной.

4. «Яков. Я еще сам не научился всему его (Сталина. – Н.Х.) учению. Но я знаю, что Сталин учит всех людей быть верными детьми своих отцов, он велит никогда не изменять тому, что было в отцах высшим и человеческим...

Краткое молчание» (213).

Этой ремаркой отмечена новая перипетия в сюжетном движении. Она связана с тем, что Платонов устами Якова, будто бы проговаривающего суть сталинского учения, излагает свое собственное понимание исторической пре-

емственности. Ремарка, по сути, служит переходом от неуверенной проповеди сына к истолкованию ее смысла отцом.

5. *Служащий*. Покойники в земле давно сопрели, родня их — какая выросла, какая сама скончалась, — и уж считай, что про мертвых забыла...» (215).

Яков. А я не забыл вот!..

Служащий. «...дай кладбище уберем, и ты все позабудешь <...> буфет откроют: харчи, напитки, вафли, изюм, простокваша, блины... Тут целый парад красоты будет... Говори — хорошо ведь получится?

Яков (заслушавшись — в изумлении). Хорошо.

<...>

Яков (в землю). Отец!

Молчание (216).

Перед нами кульминация мотивного комплекса, связанного с семантикой молчания, совпавшая с финалом. Суть ее в измене сына отцу, улавливаемой на уровне микропозитики¹. Эта измена обнаруживает себя и в нечаянном «единстве» мнений сына со Служащим относительно мечты последнего о превращении тревожащего память Кладбища в Парк культуры и отдыха, полный еды и развлечения. Она угадывается отцом и в «союзе» сына с представителем власти — милиционером². Это отступничество сына подменяет возможность истинно духовной связи с отцом, которая, к примеру, объединяла рыбака Дмитрия Ивановича и его сына Сашу Дванова. Поэтому на обращение Якова (в землю): «Отец!» — следует «Молчание», которое после пафосной реплики сына: «Я буду жить один — ради вас всех, мертвых» — удваивается:

В земле — *молчание*.

Проходит милиционер (216).

В свою очередь, суггестивность молчания как эстетического феномена, т.е. «неуловимая «слабость» силы, восходящая в своей основе к элегической традиции» [18. С. 80], нагружается автором библейскими смыслами, которые вступают в непростое взаимодействие с федоровским контекстом.

Вновь обратимся к тексту:

1. *Голос отца*. Я в твоём сердце и в твоём воспоминании, — *больше меня нигде нет*. И ты — моя жизнь и надежда, а без тебя я ничтожней того праха, который лежит под этим могильным камнем, без тебя я мертв навсегда и не помню, что был живым (211).

2. *Голос отца*. ...Больше я *жить не могу и не буду* — я умер. Но я хочу остаться в тебе памятью и слабым теплом... (211).

3. *Голос отца*. ...Я буду теперь *навсегда мертвым и спокойным* (214).

¹ См. о микропозитике А. Платонова монографию Е.Н. Проскуриной «Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20–30-х годов» [17].

² А.А. Харитонов отмечает: «В черновых рукописях прочитываются намеченные Платоновым ... доминантные мотивы завершающей характеристики Якова, воплощенные затем в пластике его образа: «суета» и «карьера» ... также в словах отца — как определение «*другой дороги жизни*», связанной с изменой памяти предков». В окончательной редакции, «приняв не только идеологию власти, но и покровительство с ее стороны, Яков принимает вместе с ними и лживость ее заботы о памяти отцов в душах сынов: память предков усыхает до охраны кладбища, где сложены остатки их человеческих оболочек» [1. С. 403].

Как видим, речь о воскрешении здесь не идет вовсе: «...больше меня нигде нет»; «Больше я жить не могу и не буду...»; «Я буду теперь навсегда мертвым...». Очевидно и то, что идея воскрешения заменена памятью об умерших: «Я в твоём сердце и в твоём воспоминании...»; «Но я хочу остаться в тебе памятью...». Именно память, а не научное воскрешение объединяет теперь отца и сына в единое целое. По мнению К.С. Когута, память в пьесе есть «едва ощутимое присутствие отца в сыне как единственно возможный способ его бытия» [18. С. 80]. Глубинную логику такой трансформации отмечает Х. Гюнтер: «В восприятии Платоновым идей Федорова проявляется характерная динамика. Чем более писатель удаляется от юношеского пролеткультовского утопизма, тем ярче выступают глубинные пласты проблематики памяти. <...> Ввиду уничтожения огромных пластов культурной памяти борьба за сохранение «непрерывного основания жизни» является более своевременной задачей, чем отвлеченный проект воскрешения мертвых» [5. С. 42].

Актуализацией памяти пронизана исповедь отца. Он умоляет сына помнить его и быть верным его идеалам, тому лучшему и вдохновенному, чем он жил, что нашло отражение уже в первой ремарке – надписи на могильном камне: «Александр Спиридонович Титов. Инженер. Продолжатель дела Уатта и Дизеля». Скончался в 1925 году, жития его было 38 лет и 3 месяца. Мир праху твоему, великий труженик для облегчения участи людей» (210).

Как показал А.А. Харитонов, образ отца, создавался Платоновым в проблемно-тематической близости к статьям 1937 г. как «инженерной» («Книги о великих инженерах»), так и политической («Преодоление злодейства») направленности. В судьбе инженера угадывается «личный опыт самого автора... техническое дело и писательство сближаются» [1. С. 395], оказываясь самоотверженным служением людям, которое не приносит «ни счастья, ни истины, ни простого удовлетворения от своей работы и от своих страданий» (212), «лишь после смерти открывая потомкам, что земной путь его был житием святого человека» [1. С. 396].

«Святость» отца подчеркивается его «охранительной» по отношению к сыну функцией:

Голос отца. Мне ничего не надо... Но я хочу сберечь тебя от горя, от ненужного отчаяния и от ранней гибели, от всех бедствий жизни, которые с тобой могут случиться. Поэтому я живу тебе на помощь (211).

Нетрудно заметить, что слова: «я хочу сберечь тебя от всех бедствий жизни...» являются аллюзивной отсылкой к миссии святого / ангела-хранителя¹. В Библии сказано: «...к каждому из людей приставлен Ангел» для помощи ему в добрых делах; такой Ангел обыкновенно называется Ангелом-хранителем (Деян. 12:15)².

¹ Мы благодарны Е. Н. Проскуриной за ценные замечания относительно библейского слоя в драматургии Платонова и комментарий к данной аллюзии: «И к тем и к другим мы молитвенно обращаемся с просьбой об охране от бед, несчастий – и себя, и дома, и страны. Они (святые / ангелы-хранители – Н.Х.) словно бы и существуют в Вечности единственно для того, чтобы печься о нас любимых».

² Основная же функция ангелов быть «слугами Божиими, которым поручается защищать праведных (Пс. 90: 11–13; Евр. 1:14), расстраивать козни демонов (Тов. 8:3)» [19. С. 74].

Но в полной мере жизнь отца как житие святого разворачивается в исповеди, смысл которой яснее всего раскрывается в автодиалоге с ранними рассказами А. Платонова. Сопоставим рассказ «В звездной пустыне», написанный в 1921 г., и исповедь отца, обратившись к субъектному уровню. Формально рассказ и исповедь организованы тремя переходящими друг в друга субъектами сознания — «они», «мы», «я» («ты», «он»).

Вглядимся в субъектный уровень рассказа:

1) «Сейчас... на нарах, по сенцам спят грязные, замученные, голодные люди. Это черная масса мастеровых... Днем *они* шевелятся у станков и моторов. Ночью спят без снов... со смертной усталостью» [20. С. 177]¹;

«Чагов чувствовал, что *он* это *они*. *Они* недовольны миром...» (177).

«*Они*» переходит в «*Мы*», единый сверхорганизм, готовый восстать на Вселенную:

2) «Глубоко в материя, в железо мы запускаем свои души, и материя томит нас работой, как сатана» (177);

«Чтобы мы ожили, материя, мир, вся вселенная должны быть уничтожены» (178);

«Мы растрчиваем, мы одолеваем во сне время и не получаем за это ничего... Сон — это отступление рабочих масс перед освирепевшим миром...» (178);

«Мы изнурены черным зноем работы, мы не чуем себя...» (178);

«Мы растем и множимся без конца — и спасем себя только мы сами...» (178);

«Мы, масса, новое вселенское существо... человеческого в нас нет ничего» (178).

«*Мы*», «масса», «новое вселенское существо» с космически расширенным сознанием переходит в «*ты*», «он» Игната Чагова, главного героя рассказа, инженера-преобразователя:

3) «На вершинах труда исчезает мир и ты свободен... ты только знаешь»;

«Без усилия, без муки, вольно и высоко вскинулся в нем живой неистребимый дух, строящий надежды и радость везде, где есть тьма и сомнение. И он... понял свою правду и пошел к городу... Чагов пришел в общежитие и сел за... чертежи любимой машины, за свой великий проект, который он творил как поэму» (181).

Теперь обратимся к субъектному уровню исповеди отца:

1) «Все они... умерли, не узнав истинной жизни». «Все они ... умерли не потому, что тело их утомилось от счастья, а ум от истины и сердце от славы жизни» (212);

¹ Рассказ «В звездной пустыне» цит. по этому изданию с указанием страниц.

2) «...Мы не знали ни счастья, ни истины, ни простого удовлетворения от своей работы и от своих страданий. Но мы тоже хотели создать мир благо-родного человечества, и мы чувствовали себя достойными его. Мы спешили работать, мы воевали, мучились и болели, мы устали и умерли... Мы верили в прекрасную душу человека. Мы жили на свете как больные, как в бреду. Мы собирались друг с другом и согревались один от другого. ... Мы верили в лучшего человека ... будущего человека, ради которого можно вынести любое мучение. И мы передаем вам, своим детям, эту надежду...» (212);

3) «...Я помню лишь свою муку, однако и ее теперь забыл и простил... Не знаю, был бы я счастливым... Я хочу сказать, что не природа враг человека... Но как было мне мучительно доказывать людям, где их выгода ... Я в тюрьме сидел за это (212). Я был идеалистом. ... Но я знаю, что я думал неправильно, я ошибался» (213).

Нетрудно заметить, что сходство формально-субъектной организации рассказа и исповеди лишь оттеняет глубину их содержательного различия. В исповеди не остается и намек на тот космически ориентированный порыв преобразования мира, который вдохновлял юношу Платонова. Восхищение всепреодолевающим трудовым энтузиазмом в раннем рассказе, когда даже сон видится «отступлением», в исповеди трансформируется в мотив *мученичества*, образуя ее житийный стержень: «Мы... *мучались* и болели...»; «Я помню лишь свою муку...»; Признание отца — «я за это (облегчение участи людей. — Н.Х.) в тюрьме сидел» — оказывается в том же ряду мученичества; «ради (будущего человека. — Н.Х.) можно вынести любые *мучения*». В свою очередь, мученичество как форма труда выглядит в пьесе аллюзивным отсылком к обреченным на трудовые «подвиги» политзаключенным, находящимся в ГУЛАГах, в одном из которых оказался и несовершеннолетний сын Платонова. Мысль о спасении сына не покидала художника, о чем свидетельствует его запись на полях: «положение <с> сыном прежнее», отмеченная А.А. Харитоновым [1. С. 398]. Вместе с тем личная трагедия художника обострила понимание происходящего со всей страной. В этом плане обращает на себя внимание форма исповеди. Она основана на анафорических повторах: «Все они... умерли...»; «Все они умерли не потому...»; «Мы не знали ни счастья, ни истины...»; «мы хотели...»; «мы чувствовали...»; «мы спешили работать, мы воевали, мучались и болели, мы устали и умерли...»; «мы верили в лучшего... будущего человека» и т. д. С одной стороны, эти повторы проявляют высочайшую эмоциональность, обнаруживающую нравственную самооценку героя, что и отличает жанр исповеди от жанра автобиографии [16. С. 81], с другой — характер анафоричности делает исповедь близкой по звучанию к поминовению умерших / погибших (панихиде) с элементами мартиролога (перечня перенесенных страданий).

Характер же осознания автобиографическим героем пройденного пути — «Но я знаю, что я думал неправильно, я ошибался» (213) — заставляет задуматься о качественной стороне тех изменений, которые произошли в платоновском мировоззрении. Обратим внимание на начало исповеди: «Посмотри вокруг себя. Здесь одни могилы. И в них люди» (212). Оно вроде бы противоречит высказанному в диалоге отца с сыном положению: «Меня здесь

нет, дорогой мой. Могила под тобой пуста» (210). Может показаться, что исповедь возвращает читателя к важной для Платонова 1920-х гг. федоровской «проективности», а ее повелительные конструкции отправляют его к почти аналогичному «волению» умершего отца в романе «Чевенгур»:

– Не скучай, – сказал отец. – И мне тут, мальчик, скучно лежать. Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать... (240).

Но, несмотря на внешне сходный рисунок, «повелительные» конструкции в пьесе несут иные, нежели в Чевенгуре, смыслы. Они связаны не столько с побуждением к действенной активности в векторе научного воскрешения умерших отцов, сколько с призывом к духовному пробуждению. Отцу важно, чтобы сын осознал и воспринял как свои те идеалы, ради которых он погиб, и не изменил им. Семантика первого повелительного жеста: «посмотри» заключается в необходимости открыть внутреннему зрению сына кладбищенский ландшафт как место, где лежат не умершие, а погибшие. Отец говорит сыну и о возможности его трагической гибели. На что сын отвечает: «Но ведь ты тоже погиб!.. Посмотри – сколько лежит вас, мертвых, здесь! Вы ведь все вытерпели смерть» (214). Эвфемизм «вытерпели смерть» вместо «погибли» лишь «укрупняет» трагедию, обрушившуюся на целое поколение. Еще более важен финальный жест отцовского «воления» в исповеди: «...вы не должны изменить нам. А если и вы нам измените, тогда сравняйте наши могилы» (212). Акцентируя мотив сыновней измены в качестве смыслообразующего в пьесе, автор тем самым вступает в открытую полемику с «отцом народов». Призыв Сталина к сыновней измене, запечатленный в чудовищной формуле эпохи «Сын за отца не отвечает»¹, потряс Платонова прежде всего своей человеческой противоестественностью, о чем он прямо скажет в письме к отцу народов по поводу ареста Платона: «Мне кажется, что плохо, если отказывается отец от сына или сын от отца, поэтому я от сына никогда не могу отказаться, я не в состоянии преодолеть своего естественного чувства к нему. Я считаю, что если сын мой виновен, то я, его отец, виновен вдвойне, потому что не сумел его воспитать, и меня надо посадить в тюрьму и наказать, а сына освободить» (конец 1938 г.) [15. С. 445–446].

В пьесе Платонов позицией отца утверждает родовой характер исторической преемственности: «Мой отец родил меня и велел быть только добрым и терпеливым. А я хотел, чтобы ты стал знающим и смелым. Но ты должен теперь стать мудрым и счастливым. Ты должен быть моим идеалом!» (213). Такой характер родовой преемственности посредством панихидных песнопений жил в русском народе как элемент быта, где память о земном отце крепилась памятью об Отце Небесном, где залогом достойного отношения к умершим предкам являлась вера в Него, дающая силы помнить.

¹ «Сын за отца не отвечает» — слова Сталина, «сказанные им на совещании комбайнеров (1 декабря 1935 г.) в ответ на выступление участника совещания А.Г. Тильба. Последний сказал: «Хоть я и сын кулака, но я буду честно бороться за дело рабочих и крестьян» (Правда. 1935. 4 дек.). На что и последовал широко растиражированный советскими газетами знаменитый, хотя и не подтвержденный последовавшими репрессиями, ответ» [21. С. 105].

Благослови, душе моя, Господа
И вся внутренняя моя Имя святое Его
Благословен еси Господи
Блажени, яже избрал
И приял еси, Господи,
И память их в род и род.

О важности этой памяти говорит и запись Платонова 1934 г.: «Первый раз растение производится из семян отца-матери, второй раз оно производится из почвы, состоящей из праха отца-матери. Прах отца-матери – непрерывное основание жизни сына. Мы поднимаемся над прахом своих отцов» [22. С. 147].

Итак, анализ пьесы «Голос отца» показал, что чем точнее и пронзительней Платонов понимал свое время, тем «опаснее» оно для него становилось. Осознавая это, Платонов прибегает к поэтике двойственности, «микропоэтике», усилению ассоциативного фона – всему тому, что позволяло ему подцензурно выразить свое понимание происходящего в стране. Именно внимание к «полю» внетекстовых связей и проявляет те глубинные художественные смыслы, которые потенциально присутствуют в пьесе.

В результате сопоставлений пьесы с лирической миниатюрой «Голос из вечности» обнаружилось, что оба художника опираются на традицию «безмолвной речи», восходящую к «священнобезмолвию, аскетическому молчалинничеству...» (А. Дырдин). У Брянчанинова данная традиция свободно коррелирует с собственно литературным словом. Писатель XIX в. открыто любит «поэзией» библейского слова, «искушаясь» его связью со словом литературным. Платонов же, будучи советским писателем, вынужден «вуалировать» образотворческую значимость для него традиции безмолвия путем ее перевода в «поэтику двойственности», о чем свидетельствует, прежде всего, предваряющая пьесу обширная ремарка. Мотив безмолвия оказывается структурообразующим для обоих текстов, но его семантическое наполнение в них разнится: если в «Думе...» «безмолвная речь» связана со смыслом православного воскресительного ритуала, то в «Голосе отца» «молчание» проявляет саму «субстанцию» изображенного мира как нравственный результат в нем происходящего. Об этом свидетельствует постепенное затухание голоса отца для сына. С трагическими итогами сталинского террора, по-видимому, было связано и первоначальное название пьесы.

Анализ второго, библейско-федоровского, контекста показал, что Платонов искусно прикрывает библейский стилизованный слой «одеждами» элегического. Поэтика «слабой силы» (К. Когут) позволяет драматургу надеяться на подцензурность пьесы, т.е. донести до читателей / зрителей свое понимание переживаемой страной трагедии как разрушения духовной вертикали (сын – отец – Отец Небесный). Что же касается жанровой отмеченности элементов аллюзивного «поля», то она тяготеет в основном к панихидным песнопениям. Данное предпочтение драматурга позволяет сделать робкое предположение о том, что поминовение погибших с чертами мартиролога на уровне жанровой памяти является в пьесе жанрообразующим ядром. Избранная Платоновым

жанровая форма «сигнализирует» о катастрофе, грозящей «избиением» и сыновьям.

И наконец, автодиалог с ранним творчеством, проявляя изменения в мировоззрении драматурга, обнаруживает общую направленность его художнической мысли. Сопоставление пьесы с ранним рассказом «В звездной пустыне» показывает, что «идеалы» Платонова не столь уж «постоянны»: федоровское воскрешение умерших застывает в пьесе в качестве исходного импульса, трансформируясь в категорию памяти как важнейшее первоначало духовности.

Литература

1. Харитонов А.А. Пьеса А.П. Платонова «Голос отца» («Молчание»). История текста – история замысла / публ., вступ. ст. и коммент. А.А. Харитонов // Из творческого наследия русских писателей XX века. М. Шолохов. А. Платонов. Л. Леонов. СПб.: Наука, 1995.
2. Бахтин М.М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов. Тетрадь 4 // Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. 2002. Т. 6.
3. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008.
4. Найман Э. «Из истины не существует выхода»: Андрей Платонов между двух утопий // Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1994 (1).
5. Гюнтер Х. По обе стороны утопии: Контексты творчества А. Платонова. М.: НЛЮ, 2012.
6. Вьюгин В.Ю. Андрей Платонов: поэтика загадки: (Очерк становления и эволюции стиля). СПб.: РХГИ, 2004.
7. Колесникова Е.И. Духовные контексты творчества Платонова // Творчество А. Платонова: Исследования и материалы. Кн. 3. СПб., 2004.
8. Со святыми упокой: О церковном поминовении усопших. Саратов: Изд-во Сарат. епархии, 2006.
9. Дырдин А.А. Потаенный мыслитель: Творческое сознание А. Платонова в свете русской духовности и культуры. Ульяновск: УлГТУ, 2000.
10. Творения святителя Игнатия. Аскетические опыты. Т. 2.
11. Платонов А.П. Ноев ковчег. М.: Вагриус, 2006.
12. Бранчанинов Игнатий. Сочинения. Т. 1: Аскетические опыты. СПб., 1886.
13. Молитвослов. URL: <http://www.molitvoslov.org>. Ирмосы канона, глас 8, песнь 6 (дата обращения: 01.08.2014).
14. Флоренский П.А. Богословские труды. М.: Правда, 1977.
15. Платонов А.П. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. М.: Астрель, 2013.
16. Трофимов И.В. Испытание литературой: Николай Гоголь и эстетика духовной прозы первой половины XIX века. Ульяновск: УлГТУ, 2006.
17. Проскурина Е.Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20–30-х годов». Новосибирск: Сиб. хронограф, 2001.
18. Козут К.С. Элегический контекст пьесы А.П. Платонова «Голос отца» // Вестн. Нижегород. гос. лингв. ун-та им. Н.А. Добролюбова. 2014, вып. 26.
19. Христианство: энцикл. сл.: в 2 т. М.: Большая рос. энцикл., 1993. Т. 1.
20. Платонов А.П. Сочинения. Т. 1. (1918–1927). Кн. 1. Рассказы. Стихотворения. М.: ИМЛИ РАН, 2004.
21. Серов В. Инженеры человеческих душ // Энцикл. сл. крылатых слов и выражений. М.: Локид-Пресс, 2003.
22. Платонов А.П. Записные книжки. М., 2000.

Hryashcheva Nina P., Ural State Pedagogical University (Ekaterinburg, Russian Federation). E-mail: ninaus@olympus.ru

BIBLICAL AND LITERATURE CONTEXT IN ANDREY PLATONOV'S PLAY "THE VOICE OF THE FATHER".

Tomsk State University Journal of Philology, 2014, 5 (31), pp. 119–133. DOI 10.17223/19986645/31/9

Keywords: Platonov, biblical context, literature context, drama, "The Voice of the Father".

The main event of the play "The Voice of the Father" (1937-1938) is the son's dialogue with his deceased father at the grave of the latter. The author places the dialogue in the hierarchically different contexts (socio-political, biographical, Old Russian, spiritual-literary, biblical). The article deals with two contexts: the spiritual-literary, connected with the spiritual prose of the 1850s which found its fullest expression in literary works of St. Ignatius Brianchaninov, and the biblical, previously researched by E. Nyman, A. Kharitonov, H. Gunther, V. V'yugin, but requiring clarification in connection with the recent publication of Platonov's letters.

The comparison of the play with Brianchaninov's lyrical miniature "Voice of Eternity" showed that both artists use the tradition of "silent speech" dating back to "spiritual silence, ascetic silence..." (A. Dyrdin). In Brianchaninov's work this tradition freely correlates with the literary word. Platonov, being a Soviet writer, forced to "veil" the image forming importance of the tradition of silence by its transformation into the "poetics of duality," as seen in the extensive remark before the play. On the level of the symbolic content the motif of silence forms the structure of both texts, but the semantic content varies: Brianchaninov's "silent speech" is a sign of the Orthodox resurrection ritual, Platonov's "silence" is rather the very substance of the depicted world as the moral result of what is happening in it.

The analysis of the second context associated with the semantics of allusions to the biblical texts shows that Platonov skillfully covers the biblical style layer with the "clothes" of the elegiac (K. Kogut). Poetics of the "weak force" allows the playwright to make the play good for censorship, to communicate to the readers / viewers the author's understanding of the tragedy the country is experiencing as the destruction of the spiritual vertical (Son – Father – Heavenly Father). The genre of the allusive elements is mainly requiem chants.

Finally, Platonov's autodiolog with his early works shows ideological shifts and reveals the general direction of the artistic thought. The comparison of the play with an early story "The Star Desert" shows that Platonov's "ideals" are not so "constant": Fedorov's resurrection of the dead "freezes" in the play as the original impulse and transforms into the category of memory as an important first principle of spirituality.

References

1. Kharitonov A.A. *P'esa A.P. Platonova "Golos ottsa" ("Molchanie")*. *Istoriya teksta – istoriya zamysla* [A.P. Platonov's play "The Voice of the Father" ("Silence"). The story of the text – the story of the idea]. In: Sholokhov M., Platonov A., Leonov L. *Iz tvorcheskogo naslediya russkikh pisateley XX veka* [From the creative heritage of Russian writers of the twentieth century]. St. Petersburg: Nauka Publ., 1995.
2. Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy: V 7 t.* [Works. In 7 vols.]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002. Vol. 6.
3. Tamarchenko N.D. (ed.) *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: a glossary of relevant terms and concepts]. Moscow: Kulagina; Intrada Publ., 2008.
4. Nyman E. "Iz istiny ne sushchestvuet vykhoda". Andrey Platonov mezhdru dvukh utopiy ["There is no way out of the truth". Andrey Platonov between two utopia]. *Russian Studies*, 1994, no. 1.
5. Gunther H. *Po obe storony utopii: Konteksty tvorchestva A. Platonova* [On both sides of utopia: contexts of Andrey Platonov's creativity]. Moscow: NLO Publ., 2012. 209 p.
6. V'yugin V.Yu. *Andrey Platonov: poetika zagadki (Ocherk stanovleniya i evolyutsii stilya)* [Andrey Platonov: poetics of a puzzle (Essay on the formation and evolution of style)]. St. Petersburg: RHGI Publ., 2004. 440 p.
7. Kolesnikova E.I. *Dukhovnye konteksty tvorchestva Platonova* [Spiritual contexts of Platonov's works]. In: Kolesnikova E.I. (ed.) *Tvorchestvo A. Platonova. Issledovaniya i materialy* [Andrey Platonov's works. research and materials]. St. Petersburg: Nauka Publ., 2004. Book 3.
8. *So svyatyimi upokoy: O tserkovnom pominoventii usopshikh: Sbornik* [With the saints give rest: on the Church commemoration of the dead: a collection]. Saratov: Saratov Diocese Publ., 2006.
9. Dyrdin A.A. *Potaennyi myslitel'. Tvorcheskoe soznanie A. Platonova v svete russkoy dukhovnosti i kul'tury* [A hidden thinker. Creative consciousness of Andrey Platonov in the light of Russian spirituality and culture]. Ulyanovsk: Ulyanovsk State Technical University Publ., 2000. 170 p.
10. Brianchaninov I. *Asketicheskie opyty* [Ascetic experience]. St. Petersburg, 1886. Vol. 2.
11. Platonov A.P. *Noev kovcheg* [Noah's ark]. Moscow: Vagrius Publ., 2006. 464 p.
12. Brianchaninov I. *Asketicheskie opyty* [Ascetic experience]. St. Petersburg, 1886. Vol. 1.

13. Prayer Book. Heirmos canon, Tone 8, Ode 6. Available at: <http://www.molitvoslov.org>. (Accessed: 1st August 2014). (In Russian).
14. Florenskiy P.A. *Bogoslovskie trudy* [Theological Works]. Moscow: Pravda Publ., 1977.
15. Platonov A.P. "...ya prozhil zhizn'": *Pis'ma. 1920–1950 gg.* ["... I lived a life" Letters. 1920–1950]. Moscow: Astrel' Publ., 2013.
16. Trofimov I.V. *Iskushenie literaturoy. Nikolay Gogol' i estetika dukhovnoy prozy pervoy poloviny XIX veka* [Temptation by literature. Nikolai Gogol and the aesthetics of spiritual prose of the first half of the 19th century]. Ulyanovsk: Ulyanovsk State Technical University Publ., 2006.
17. Proskurina E.N. *Poetika misterial'nosti v proze Andreya Platonova kontsa 20-kh–30-kh godov* [Poetics of the mystery in the prose of Andrey Platonov in late 20s and 30s]. Novosibirsk: Sibirskiy khronograf Publ., 2001.
18. Kogut K.S. The Elegiac Context of A.P. Platonov's Play The Father's Voice. *Vestnik Nizhegorodskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta im. N.A. Dobrolyubova*, 2014, no. 26, pp. 72–86. (In Russian).
19. Averintsev S.S. (ed.) *Khristianstvo: entsiklopedicheskiy slovar': V 2 t.* [Christianity: Encyclopedic Dictionary. In 2 vols.]. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya Publ., 1993. Vol. 1.
20. Platonov A.P. *Sochineniya* [Works]. Moscow: RAS Institute of World Literature Publ., 2004. Vol. 1 (1918–1927), book 1.
21. Serov V. *Entsiklopedicheskiy slovar' krylatykh slov i vyrazheniy* [Dictionary of Sayings and Expressions]. Moscow: Lokid-Press Publ., 2003.
22. Platonov A.P. *Zapisnye knizhki* [Notebooks]. Moscow: Nasledie Publ., 2000.