

УДК 82-2:821.161.1.3(Платонов. А. П.)

ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,43

ГСНТИ 17.82.20; 16.21.33

Код ВАК 10.01.01; 10.02.01

Н. П. Хрящева N. P. Khryashcheva

К. С. Когут K. S. Kogut

Екатеринбург, Россия Ekaterinburg, Russia

**БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ  
В ПЬЕСЕ А. П. ПЛАТОНОВА  
«ВОЛШЕБНОЕ СУЩЕСТВО»**

**Аннотация.** Анализируется пьеса А. П. Платонова «Волшебное существо». Разбирается синтез мифопоэтических и библейских мотивов, проявленный поэтикой платоновской пьесы. Проведенный анализ позволяет сделать вывод об авторской концепции мира и человека в пьесе, об открытии им того типа сознания, который человек «наработал» на войне.

**Ключевые слова:** Платонов; драматургия; Великая Отечественная война; народ; Родина; библейские мотивы; Евангелие; мифопоэтика.

**Сведения об авторе:** Хрящева Нина Петровна, доктор филологических наук, профессор кафедры современной литературы.

**Место работы:** Уральский государственный педагогический университет.

**Контактная информация:** 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, к. 279.  
e-mail: ninaus@olympus.ru.

**Сведения об авторе:** Когут Константин Сергеевич, аспирант кафедры современной русской литературы.

**Место работы:** Уральский государственный педагогический университет.

**Контактная информация:** 620017, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26, к. 279.  
e-mail: kosfunpix@yandex.ru.

**THE BIBLICAL THEMES  
IN PLATONOV'S PLAY  
"THE MAGICAL CREATURE"**

**Abstract.** This article deals with Platonov's play "The Magic Creature". The authors analyze the synthesis of myth and biblical motifs shown by the poetics of Platonov's play. This analysis leads to the conclusion about the author's conception of the world and man in a play, about his discovery of the type of national consciousness that man has acquired while at war.

**Key words:** Platonov; drama; Great Patriotic War; people; Home; biblical themes; gospel; myth.

**About the author:** Khryashcheva Nina Petrovna, Doctor of Philology, Professor of the Chair of Modern Literature.

**Place of employment:** Ural State Pedagogical University.

**Contact information:** 620017, pr. Kosmonavtov, 26, k. 279.

**About the author:** Kogut Konstantin Sergeevich, Post-graduate Student of the Chair of Modern Russian Literature.

**Place of employment:** Ural State Pedagogical University.

**Contact information:** 620017, pr. Kosmonavtov, 26, k. 279.

В драматургическом наследии Платонова пьеса «Волшебное существо» (1944) наименее изучена. В примечаниях к «Ноеву ковчегу» (2006), наиболее полному на сегодняшний день собранию драматургии писателя [Платонов 2006], Н. В. Корниенко очерчивает место этой пьесы в его творчестве, а также «проявит» «список претензий, который сформировался в официальных литературных кругах к военным произведениям Платонова»: «несомненную опасность» представляли противоположный горьковскому «религиозный, христианский гуманизм, философствующие старики, „мысль автора, что русский солдат одолеет врага исключительно силой своего терпения и страдания“» [Там же: 450]. (В комментариях к пьесе Н. В. Корниенко отметит: в «Волшебном существе» «узнаются темы, образы и мотивы очерков и рассказов 1944 года». В судьбе Наташи угадывается история еврейской девушки Розы. «Ко времени работы над пьесой рассказ „Девушка Роза“, скорее всего, уже был написан. Платоновская же „Афродита“ еще только рождается, и во мно-

гом — именно в ходе работы над пьесой». Ученый указывает и множество других переключек, «воскрешающих имена героев предшествующих произведений» [Там же: 450].)

Особый взгляд на войну, нашедший отражение в пьесе «Волшебное существо», определялся в немалой степени и личной трагедией писателя — смертью несовершеннолетнего сына. Н. М. Малыгина замечает: «В этой пьесе что-то было, связанное с Платоном. Когда эту пьесу читали, Андрей Платонович плакал» [Малыгина 2009: 94]. В «Волшебном существе» изображается близкий конец войны в перспективе перехода к мирной жизни. Этот переход виделся Платоновым далеко не лучезарным. Он понимал, что если «истончившееся в войне материальное основание бытия» еще можно поправить, то гораздо сложнее и даже невозможно преодолеть деформацию человеческой души, огрубевшей, растерявшей сердечное тепло в военных испытаниях. Это понимание, по сути, и определяет черты новой поэтики в пьесе, своеобразно подготавливающие платоновское «Возвраще-

ние» (1946). Задача нашей работы — показать их присутствие на разных уровнях текста.

Предошущение близящегося мира дано через рядоположенность двух разных топосов — военного, проявленного русскими пленниками, роющими немецкие траншеи, звуками близкого боя, гулом военной техники, устремленной на Запад; и мирного, обозначенного образом дома, который все чаще появляется на дорогах войны. Его изображение примечательно: крестьянская изба Никитишны с Анютой показана не сдавшейся врагу крепостью. В ней припрятано, запасено все необходимое для возвращения к мирной жизни: хлеб и картошка, сундуки с анютиным приданым, а главное — укрытая в подполье школьная библиотека с томиком Пушкина, в который вложена составленная председателем и дополненная крестьянками ведомость убытков, причиненных немцами всему народу. Изба, таким образом, как микрокосм русского национального бытия изображена в своей способности мгновенно развернуться макрокосмом. Характер изображения городской квартиры, предоставленной генералу Климчицкому для «излечения», также неожиданен: среди «цветов, рояля, шкафа с книгами» Иван и Растопчук едят на полу картошку из закопченного котелка — «как в поле получилась, нигде мы такой не едали — только под Великими Луками...» [Платонов 2006: 251]. Эта же квартира послужит местом «неудачной репетиции» праздника Победы.

Атмосфера переходности, включающая в себя гамму противоположных чувств, настроений, ощущений создается также странным для традиционно военной пьесы смещением ролей. Климчицкий показан не только генералом, но и нежно любящим мужем, тяжело раненным не столько снарядом, сколько гибелью жены. Молоденькие девушки Варвара, Наташа, Анюта не только настоящие солдаты (одна прошла Сталинград, две другие — немецкий плен), но и невесты, которым, как говорит один из героев, «рожать пора». Редукция социально значимой роли оборачивается восполнением онтологической.

Нарочитая подробность в изображении временной рубежности — обширные ремарки в этой пьесе — порой вступает в противоборство с собственно драматическим началом, которое открывает для художника возможность детально взглянуть в человеческие души, прошедшие испытание войной. Это взгляды реализует себя в нескольких взаимосвязанных контекстах: элегическом, сказочно-мифологическом, христианском, пушкинском. На некоторые из них мы лишь укажем, подробно же остановимся на

христианском контексте, думается, доминантном.

Коллизийную основу пьесы составляют перипетии преобразования Умирающего сердца, находящего утешение в исцеляющей силе любви и самопожертвования. Лирический мотив тоскующего сердца постоянно сопутствует в пьесе драматическому действию. Элегическая тональность задается диалогом-размышлением Климчицкого с умершей женой: *Не устранить ли это все, взять трость в руку и уйти одному в ночное мирное поле?.. Как ты думаешь, Мария Петровна? Ты молчишь, ты всегда теперь молчишь. Ты бы позвонила или постучала в дверь и вошла сюда. Я бы многое тебе мог теперь рассказать, самое главное, что не успел сказать и все откладывал, думал успею, позже скажу...* [Платонов 2006: 252]. Мотив ухода в иное жизненное пространство, один из самых частотных в творчестве Платонова, сигнализирует об обнаружении героем глубокой дисгармоничности, присущей самому бытию. Ее преодоление совершается благодаря памятливому сердцу героя, оно превращает умершую жену в «молчаливую» и наполняет ее незримым присутствием окружающий Климчицкого мир.

Обращает на себя внимание мерцающая уже здесь «воскресительная» интонация, свойственная христианскому мироощущению. Но для сколько-нибудь отчетливого понимания христианских смыслов необходимо вначале взглянуть в тесно соотнесенную с ней сказочно-мифологическую основу пьесы. Именно волшебной сказке, согласно исследованиям В. Я. Проппа, присуща бинарная модель невесты и жены: «Можно заметить, что в сказке герой иногда женится два раза, вернее собирается жениться во второй раз, забыв о первой жене <...> Но брошенная жена „оттуда“ напоминает о себе, и герой женится на первой» (данная модель является основой многих сказочных сюжетов, самый распространенный из которых, — «Морской царь и Василиса Премудрая»). Климчицкий признается Марии, встретив ее после смерти/разлуки, что любил свою невесту, чтобы не умереть от тоски по жене. Согласно сказочным принципам автор раздает персонажам и основные роли. Невеста Наташа — седьмая и старшая из племянниц Череватова. Число «семь», как известно, отмечено частотностью сказочной семантики. Наташа станет и сказочным дарителем. Она подарит герою копейку, которая в силу заключенного в ней архетипического смысла дороже всех сокровищ. «Посказочному» выглядит и перевоплощение Варвары из солдата в красивую девушку. Однако понять смысл всех этих превращений

и перевоплощений, а стало быть, и то художественное открытие, которое совершает Платонов в этой пьесе, позволит христианский контекст. Он обнаруживает себя несколькими мотивами. Основным является мотив «муки», восходящий в архетипе к мукам Богородицы, запечатленным в «Хождении Богородицы по мукам», апокрифическом сочинении. Греческий текст этого сочинения известен с IV—V вв., славянский перевод — с XI в., а активная переписка памятника осуществлялась в XVII—XVIII вв. в старообрядческой среде (см. перевод и комментарии «Хождения Богородицы по мукам» М. В. Рождественской [Апокрифы Древней Руси 2008]). В свою очередь, мотив «муки» коррелирует с мотивом встречи/узнавания мужем невесты/жены. Евангельской основой этой встречи является сцена целования/узнавания Елисаветой в своей родственнице Марии Матери Христа.

Обратимся к семантике мотива «муки». Жена генерал-майора Александра Ивановича Климчицкого Мария Петровна в немецком плену. Она вместе с другими пленниками отрывает немецкую траншею. С советской стороны слышатся песни Родины: «Полоняночка», «Рябина», «Липа вековая». Они вселяют в пленников надежду на освобождение. Катализатором этой надежды и становится Мария. Так, на рассказ пленного солдата Ивана Аникеева о ранении в голову она реагирует ироничной репликой: «А ноги-то целы у вас?»

**Иван.** Ноги? Ноги пока при нас.

**Мария.** При вас? Так ты пользуйся ими. Слышишь — это нас зовут [Платонов 2006: 237].

Пленники начинают готовиться к побегу. В этой же сцене Мария узнает, что ее муж совсем рядом и что он ее очень любит: *По ночам один плачет, о жене своей печалью тоскует, забыть о ней не может, а без нее жить ему состояния нет... А...может, она в земле давно лежит, может, нищенкой мается в рабынях* [Там же: 239]. Любовь мужа преображает Марию: *А я правда... сейчас счастливая* [Там же: 239].

Сцена же в целом «обрамлена» принятием Марии к земле. Вот две начальных ремарки: *Мария Петровна бросает лопату и ложится на землю вниз лицом; Мария лежит на земле...* Финальные ремарки проявляют ту же позицию героини:

*Второй выстрел нашей пушки. Близкий разрыв снаряда. Падает на землю Мария — и она уже не встает...*

**Иван** (поднявшись). Не попал! (Смотрит на лежащую Марию.) Вставай, наш генерал недалеко!

*Мария лежит неподвижно, Иван убивает лопатой немца... Со сцены исчезают все. Остаются лежать Мария и немец* [Там же: 241].

В принятии Марии к земле обращает на себя внимание положение ее тела «вниз лицом». Этот жест, по мнению Е. Н. Проскуриной, «заряжен семантикой возрождения», «возвращения к истокам» и стоит в ряду «таких активных в творчестве Платонова мотивов как возвращение в материнское лоно, маточное место как лоно универсальной жизни». Для нас принципиально замечание ученого о том, что смыслом возрождения/воскресения отмечена у Платонова «не только смерть „лицом вниз“, но и положение живого тела „лицом вниз“, если этому телу необходимо восстановление сил...» [Проскурина 2001: 106—109]. Сказочно-мифологические представления о живоносной силе Матери-земли сопровождаются в пьесе «воскресительной» интенцией.

Ее высшей точкой станет появление Марии, «ожившей из мертвых»: *Входит Мария.*

**Анюта** (всматриваясь в Марию). Тетка!.. А тетка? А ты землю с нами не копала на немцев?

**Мария.** Копала... Я много земли копала, я и падала на землю, и обмирала на ней, я много людей видала, — может, и с вами была, теперь не помню... [Платонов 2006: 282].

Этот диалог интересен тем, что персонажи, его ведущие, несмотря на совместное пребывание в плену, исходят из опыта пребывания в разных пространствах. Если пространство Анюты — конкретный топос, то пространство Марии — вся земля, оказавшаяся под немцем, и все люди, мучающиеся на ней. Огромность пути, пройденного Марией, восходит к хронотопической всеохватности, которой наделена оплакивающая человеческие муки Богородица, но не прекращающая своего «хождения». Архистратига Михаила она просит: «Поведи меня, чтобы я увидела все мучения» [Апокрифы Древней Руси 2008: 212]. Мученический путь Марии так же, как и пространство движения Богородицы, наделен чертами потусторонности, о чем свидетельствуют его характеристики: «оттыльча», «оттуда». Только мучаются под немцем не грешники, а советские люди. Главное же, что позволяет говорить о восхождении образа Марии Климчицкой к образу Святой, заключается в способности героини разделить мучения фашистского пленника вместе со всем народом, т. е., в определенной степени, уподобиться тому, о чем просит Творца Богородица: «Помилуй греш-

ников, Владыка, так как я видела и не могу переносить их мучений, пусть буду и я мучиться вместе с христианами» [Там же: 214].

При этом христианский контекст в пьесе то и дело пересекается с мифопоэтическим, обнажая органичность платоновского двоеверия. Так, Мария припадает к земле, как к живому телу, способному даровать возрождение: «много земли копала» — «падала» на нее. И одновременно «обмирала (умирала — К. К., Н. Х.) на ней». Мария, так же как и Богородица, «много людей видала». Их количество столь велико, что ей не вспомнить теперь Никитишны и Анюты, тогда как в ситуации нахождения в едином пространстве это было бы маловероятным.

О мере и степени мучений, через которые прошла Мария, говорит и описание ее внешнего вида: *Она постарела, исхудала еще более, она в ветхой, жалкой одежде, измокшая и продрогшая*. Портрет свидетельствует об иставивании в героине телесного начала. Но в отличие от Любви Кирилловны, спешащей свое похудание восполнить едой, Мария отказывается от еды даже после двухнедельного пути по лесу. Иставивание телесности становится не столько приметой физиологии, сколько характеристикой духа. Героиня обрела ту высоту духа, которая позволяет говорить о богородичных чертах. Их сущностную сторону проявил С. С. Аверинцев: несмотря на то что Богородица имеет земной статус, ее «человеческая природа вместе с наиболее телесными своими аспектами ... возносится превыше бестелесной духовности ангелов» [Аверинцев 2004: 83].

Наше предположение об архетипической близости одного из центральных мотивов платоновской пьесы к апокрифу находит подтверждение и в восприятии Марией прихода Красной армии: *Значит, теперь я дошла, теперь я отдохну. Окончилась моя мука* [Платонов 2006: 285]. Этот приход есть конец муки, вождеденное преодоление ружба мученического пространства.

Итак, христианские образы и символы позволили Платонову показать тот реальный «след», который оставила война в человеке и, в частности, подойти к серьезнейшей и долгое время запрещенной теме — теме фашистского плена. Реальность последствий художник и изображает с опорой на библейский «субстрат», обращаясь к состоянию человеческого сердца. Душевно-сердечная парадигма оказывается в центре внимания художника.

Следует отметить, что «воскресение Марии из мертвых» — результат усилий не только ее одной, но и ее мужа. Праздник, устроен-

ный близкими Климчицкому людьми с той целью, чтобы помочь ему, выздоравливающему после тяжелого ранения, уйти от тоскливых мыслей о жене, вдруг осознается как поминки по ней, умершей, но не захороненной. Генерал резко обрывает веселое застолье и просит Ивана найти ему платье жены.

*Иван приносит платье.*

**Климчицкий.** ... оно уже старое...

**Иван.** Да, платье ношеное, а было ничего. Да и теперь оно еще вполне годное...

**Климчицкий.** Надо разгладить его и приготовить. <...> Неси утюг сюда. Надо осторожно гладить... [Платонов 2006: 266]

Наташа, ступая след в след воскресительным манипуляциям мужчин, отбирает у Ивана утюг и, осторожно разглаживая платье, воссоздает по нему образ живой Марии: *Какое хорошее платье! Изящное, простое, такое живое по цвету... Она любила и понимала, что бывает красивым* [Там же: 266].

Все участники этой сцены, словно действуя по чьей-то высшей воле, тщательно готовят платье для живой Марии, будто она подает знак «оттуда». Об этом говорят глаголы и глагольные формы: «и теперь еще вполне годное», «надо разгладить и приготовить», «надо осторожно гладить», «какое хорошее платье... такое живое по цвету...». Все глаголы преимущественно настоящего и будущего, т. е. «воскресительного» времени. Более того, Климчицкий просит, скорее даже приказывает Ивану купить для своей умершей жены «очень хорошие туфли». Иван приносит лаковые туфли: «Примерить бы надо...». И только после этого, словно очнувшись от странного наваждения, Климчицкий осознает, что «примеривать некому...».

Жесты всех трех героев напоминают восходящий к сказке ритуал заклинания, отмеченный семантикой воскресения. Этот ритуал, несмотря на всю его странность, позволил душевно чутким людям — Наташе и Ивану — разделить «безумие» тоски генерала по умершей жене.

Искренность человеческого участия сделала свое благодатное дело, вновь пробудив в герое желание жить всей полнотой бытия: *Я не хочу более болеть... Я работать хочу, я жить хочу с солдатами, и я хочу сражаться! Я тоже люблю многих людей, — а не одну ее только, бедную мертвую мою...* В ответ на этот монолог Иван Аникеев, по замечанию Н. В. Корниенко, alter ego автора, мудро скажет: *Горе само не любит оставлять человека... Горе истомить в себе нужно* [Там же: 267]; и укажет путь к этому: *Поплакать нужно, помолиться...* [Там же: 268]. Спор о целесооб-

разности молитвенного ритуала побуждает героев к прению о вере:

**Череватов.** Молиться расчета нет — Бога не существует.

**Иван.** Как расчета нету? ... Александр Иванович нам, солдатам, нужен, там трудно без него войску обходиться... Я сам за него помолюсь и поплачу, может — ему легче станет.

**Наташа.** Пусть он молится.

**Череватов.** Но кому?

**Иван.** Я всем святым помолюсь

**Череватов.** Святым можно, святых и среди нас много живет, я с ними даже знаком. Это обыкновенное явление [Там же: 268].

Этот диалог очень важен. Во-первых, он отражает «незыблемость» первоначального видения Платоновым Христа как Идеала, к которому должен стремиться человек. Во-вторых, обнаруживает потребность в молитве и слезах не только у богомольного Ивана: *Иван становится на колени... и шепчет молитву. Климчицкий тоже стоит спиной к зрителю. Немного погодя встают на ноги и остаются в этом положении Наташа и Череватов ... Иван подымается ... лицо у него в слезах. Климчицкий оборачивается лицом к зрителю, лицо его также в слезах* [Там же: 268]. Наконец, в-третьих, и это главное, данный диалог проявляет христосцентризм народного сознания как явления массового; воин здесь возводится в ранг святого (*святых и среди нас много живет... Это обыкновенное явление*).

Доказательством «обыкновенности» святости и становится «великомученическая» исповедь Наташи, восходящая, в свою очередь, к истории еврейской девушки Розы, которая составляет основу одноименного рассказа, написанного Платоновым чуть раньше. Наташа была в партизанах. Выполняя очередное задание, она попала к немцам, которые, намереваясь выудить нужные им сведения, стали ее пытать, но она молчала. Тогда ее и других пленных было приказано убить. Немцы расстреляли пленных, завалили соломой и подожгли. Наташу лишь ранили. Когда начался пожар, она уползла и вновь попала в тюрьму к немцам, где «палач бил ее по темени» и «проверял», чтоб она «не умерла, а только потемнела рассудком». Когда же это произошло, ее выпустили в надежде, что глядя на нее, безумную, люди будут бояться немцев еще более. Но люди не боялись, а оберегали ее, как могли. Несмотря на просьбы Наташи, они не показывали ей дорогу из города, не хотели, чтоб ее убили немцы. Но один мальчик все же пожа-

лел ее и вывел за город. Там был немецкий пост. Солдаты ударили Наташу прикладом и велели бежать по полю. Это было минное поле. Они ждали, что Наташа взорвется, но этого не произошло, тогда они начали стрелять, но Наташа была уже далеко.

Именно после этой исповеди генерал-майор Климчицкий воскликнет: *Вот мое исцеление!* [Там же: 276] — и назовет Наташу своей Невестой. Сокровенное признание героя также таит в себе иерархию смыслов. Климчицкий в Наташе узнает солдата. Свет и глубина ее души, пренебрегшей заботой о себе, созданы и закалены войной. В «Записных книжках» этого периода Платонов так и заметит: «Надо быть внутри войны, а не снаружи ее» [Платонов 2006: 277]. Для Климчицкого и Наташи быть «внутри войны» — значит быть с народом, переживающим «драму великой и простой жизни».

Таким образом, принадлежность к воинскому братству дарит героям способность понимать и сочувствовать. Но смысл Наташиных действий в атмосфере близящейся Победы не сводится только к этому. Страшные муки, через которые она прошла, открывают в ней «сердечное» зрение, способное видеть истину, что ведет ее к пониманию замысла Творца относительно человека. Этому новому видению и подчиняется поведение героини. Она спасает червяка-пахаря, подбирает Копейку и дарит/исцеляет его Климчицкого. Эти жесты — деяния юрдивой, безумной. Юродство у Платонова обретает статус высшего сознания. Не случайно старый солдат Иван Аникеев именно о Наташе скажет: «Заработал свою душу народ на войне».

Наиболее ощутимо эта «новая душа» обнаружит себя в сцене встречи/узнавания Наташей Марии, восходящей к тексту Евангелия, к сцене встречи/целования Елисаветы и Марии (Евангелие от Луки 1: 39—44). Вглядимся в них.

#### **А. Платонов «Волшебное существо»**

*Мария ... смотрит, пораженная, на Наташу.*

**Мария.** Правда — это вы пришли?

**Наташа (улыбаясь).** Правда, мы.

*Мария падает на колени возле Наташи, припадает к ней и обнимает ее. Наташа в ответ также обнимает Марию. Мария встает затем перед Наташей. Наташа подымается ей навстречу, и обе женщины целуют друг друга.*

**Наташа.** Отдохните, отдохните, матушка...

**Мария (стеснительно).** Разве уж я такая матушка вам?

**Наташа (смутившись).** Ну, старшая сестрица!

*Некоторое время обе женщины смущены странностью множества совпадений. Затем следует узнавание:*

**Наташа.** Мария!.. Вам нужно переодеться — на вас платье совсем износилось [Платонов 2006: 280].

#### Евангелие от Луки

39. Вставши же Мария во дни сии, с поспешностью пошла в нагорную страну, в город Иудин.

40. И вошла в дом Захарии, и приветствовала Елисавету.

41. Когда Елисавета услышала приветствие Марии, взыграл младенец во чреве ее; и Елисавета исполнилась Святого Духа,

42. И воскликнула громким голосом, и сказала: благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего!

43. И откуда это мне, что пришла Матерь Господа моего ко мне?

44. Ибо, когда голос приветствия твоего дошел до слуха моего, взыграл младенец радостно во чреве моем.

Подобно тому, как Елисавета узнает в юной Марии Матерь Господа, невеста Климчицкого Наташа узнает в воскресшей из мертвых Марии жену генерала, называя ее Матушкой. Вряд ли такое сходство случайно. Нагруженность евангельскими смыслами определяется в этой сцене идеей жертвенности.

**Мария** (*узнавая свое платье*). Это мое платье! А вы ... его невеста?

**Наташа.** Ничья. Я была невеста, а теперь перестала... Наденьте ваше платье, оно такое красивое...

**Мария.** Я отвыкла носить платья, я привыкла ходить убогой, я уже не чувствую в себе женщину... Я уйду сейчас, совсем, навсегда... Где тут порог? Где улица в деревне?

**Наташа.** Нет, вы не можете уйти, Мария (*Наташа не пускает Марию...*) [Платонов 2006: 289]

Примечательно, что Мария называет себя «убогой» («у Бога»), бессознательно уравнивая с Наташей. Героини, и та и другая, готовы пожертвовать собою. В конечном счете жертвует своим счастьем ради счастья Климчицкого и Марии Наташа.

Подведем некоторые итоги. В пьесе «Голос отца» (1937—1938), оставшейся за пре-

делами нашего анализа, христианский контекст проявлен мотивом земного праха, пустой могилы, в которой только земля. По сути, перед нами парафраза библейского текста: «земля еси и в землю отыдеши». Этот текст вошел в песнопения панихиды, что Платонов прекрасно знал. И он «играет» с этим, как бы находясь в промежуточном положении: между верой и безверием, подверстывая библейскую концепцию творения тела под новое мировоззрение. Вместе с тем душа-то отца остается...

В пьесе «Волшебное существо», несмотря на густоту библейских смыслов, данная авторская позиция сохраняется: Андрей Платонов вновь между верой и безверием, о чем свидетельствуют повторяющиеся из произведения в произведение прения о вере. Думается, что мировоззренческая двойственность и является источником двойственности в поэтике. Но есть и различия. В данной пьесе А. Платонов более доверяется христоцентризму народного сознания, которое во многом является источником стойкости в борьбе с фашизмом (не случайно Климчицкий именно «на своей груди» хочет остановить всё злодейство мира), а также служит основанием исцеления измученной испытаниями народной души.

По сути, в данной пьесе художник, осуществляя синтез мифопоэтических и христианских смыслов, обнажает тот тип сознания, который народ наработал на войне, причем наивысшей его формой является сознание юродивого, способное прозревать истину.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб.: Азбука-классика, 2004.
2. *Апокрифы Древней Руси.* 2-е изд., доп. — СПб.: Амфора, 2008.
3. *Мальгина Н. М.* Он знает, что похож на деда. Малоизвестные факты из жизни семьи Платонова // Литературная газета. 2009. № 47—48. С. 92—103.
4. *Платонов А. П.* Записные книжки. Материалы к биографии. 2-е изд. — М.: ИМЛИ РАН, 2006.
5. *Платонов А. П.* Ноев Ковчег: пьесы. — М.: Вагриус, 2006.
6. *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. — М.: Лабиринт, 2011.
7. *Проскурина Е. Н.* Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х — 30-х годов (на материале повести «Котлован»). — Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001.

*Статью рекомендует к публикации д-р филол. наук, проф. Н. В. Барковская*