

К 115-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ПЛАТОНОВА

УДК 821.161.1.3(Платонов А. П.) ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,44

Е. Н. Проскурина
Новосибирск, Россия

ИКОНОГРАФИЯ «НЕСВЯТОГО СЕМЕЙСТВА» В «КОТЛОВАНЕ» А. ПЛАТОНОВА (СЦЕНА «У ДОМА ШОССЕЙНОГО НАДЗИРАТЕЛЯ»)

Аннотация. Статья посвящена анализу изобразительной пластики одного из ключевых эпизодов повести «Котлован»: «у дома шоссежного надзирателя». Эпизод входил в экспозиционную часть ранних редакций произведения, но был исключен Платоновым из последней машинописи. Однако визуальная образность бытовой семейной зарисовки имплицитно включает важнейшие смыслы повести: бездомья, человеческой разобщенности, одиночества, — складываясь в подтексте в модель антибытия.

Ключевые слова: творчество А. Платонова, повесть «Котлован», литературный портрет, визуальность художественного текста, интертекстуальность.

E. N. Proskurina
Novosibirsk, Russia

ICONOGRAPHY OF THE “NON-HOLY FAMILY” IN PLATONOV’S KOTLOVAN (THE SCENE “AT THE HOUSE OF THE HIGHWAY’S INSPECTOR”)

Abstract. The article is dedicated to the analysis of the figurative plastics of one of the key episodes in the story “Kotlovan”: “At the House of the Highway’s Inspector”. This episode had existed in the exposition part of the early editions of this Platonov’s work, but it has been excluded by Platonov from the final typewriting. However, the visual figurativeness of the everyday family sketch implicit the most important senses of the story: homelessness, human dissociation, solitude. And it in the undercurrent it takes shape of the anti-being model.

Keywords: works of A. Platonov, the story “Kotlovan”, literary portrait, visualization of artistic text, inter-textuality.

Сцена у дома шоссежного надзирателя входит в экспозиционную часть «Котлована». Она присутствовала во всех первых публикациях повести, однако в научном издании, вышедшем в Санкт-Петербурге в 2000-м г., представлена в материалах ее творческой истории. Хотя при этом публикаторами делается принципиальная оговорка о «размытости границ между „черновиком“ и „беловиком“ повести, невозможности расслоения ее текста на ряд редакций и вариантов» [Платонов 2000: 165]¹. Вполне допустима мысль о том, что последняя рукопись Платонова не была окончательной, и те фрагменты, которые были им убраны, могли быть возвращены в текст в следующей авторской редакции. Надо отметить, что удаление сцены у дома «шоссежного надзирателя» из текста «Котлована» повышает его тайнописные параметры, что, возможно, и определило редакторский жест Платонова. Сцена представляет собой законченный фрагмент и вычлняется из текста «Котлована». При этом в ней, как в клеточке, содержащей все свойства целого, вмещены основные элементы смыслообразования повести, придающие ей притчевое звучание.

Мимо дома шоссежного надзирателя пролегает путь главного героя «Котлована» Вощева, потерявшего работу и пустившегося на поиски новой, поэтому изображенная в тексте картина представлена его глазами:

Через версту стоял дом шоссежного надзирателя. Привыкнув к пустоте, надзиратель громко соорился с женой, а женщина сидела у открытого окна с ребенком на коленях и отвечала мужу возгласами брани; сам же ребенок молча щипал оборку своей рубашки, понимая, но ничего не говоря.

Это терпение ребенка ободрило Вощева, он увидел, что мать и отец не чувствуют смысла жизни и раздражены, а ребенок живет без упрека, вырастая себе на мученье. Здесь Вощев решил напрячь свою душу, не жалеть тела на работу ума, с тем чтобы вскоре вернуться к дому дорожного надзирателя и рассказать осмысленному ребенку тайну жизни, все время забываемую его родителями. «Их тело сейчас блуждает автоматически, — наблюдал родителей Вощев, — сущности они не чувствуют».

— Отчего вы не чувствуете сущности? — спросил Вощев, обращаясь в окно. — У вас ребенок живет, а вы ругаетесь, он же весь свет родился окончить.

Муж и жена со страхом совести, скрытой за злобностью лиц, глядели на свидетеля.

— А тебе чего тут надо? — со злобной тонкостью в голосе спросил надзиратель дороги. — Ты идешь и иди, для таких и дорогу замостили...

¹ В своей статье мы используем публикацию «Котлована», содержащую сцену «у дома шоссежного надзирателя» в рамках основного текста: [Платонов 1990]. Курсив наш. — Е. П.

Вощев стоял среди пути не решаясь. Семья ждала, пока он уйдет, и держала свое зло в запасе.

— Я бы ушел, но мне некуда. Далеко здесь до другого какого-нибудь города?

— Близо, ответил надзиратель, — если не будешь стоять, то дорога доведет.

— А вы чтите своего ребенка, — сказал Вощев, — когда вы умрете, то он будет.

Сказав эти слова, Вощев отошел от дома надзирателя ... [Платонов: 1990: 123–124].

На первый взгляд, эпизод кажется простой бытовой зарисовкой, демонстрирующей прозаические реалии эпохи. Однако углубленное внимание открывает в нем богатейший культурный слой. Любопытен в первую очередь его топографический план, соотносящийся с моделью *дома у дороги*, привлекающей в платоновский текст мощное контекстуальное обрамление. Как целостный образ данная модель возникает в нашем сознании прежде всего в связи с одноименной поэмой А. Твардовского, хотя в ней автор дает имя тому феномену, который уже имеет давнюю историю в русской литературе, начатую повестью Пушкина «Станционный смотритель». Архетипически же модель *дома у дороги* соотносится с новозаветной *притчей о блудном сыне* (Лк. 15: 11–32), пронизанной мотивом дороги, ни разу, однако, лексически не выраженным в евангельском повествовании. При этом о младшем сыне говорится, что он после получения своей части наследства «пошел в дальнюю сторону», после раскаяния «Встал и пошел к отцу своему», а отец увидел его возвращающимся, «когда он был еще далеко». Т. е. можно предположить, что дом отца в притче находится на некоем открытом месте — ведь и поводом к уходу из него явились для младшего сына соблазны «дальней стороны», информацию о которых могла принести только дорога.

Особенность модели *дома у дороги* заключается в том, что она объединяет в себе два противоположных топоса. *Дом*, как определяет его «Энциклопедия символов, знаков, эмблем», символизирует «освоенное, покоренное, «одомашненное» пространство, где человек находится в безопасности. Это место, где мы родились и куда мы возвращаемся из любых странствий» [Энциклопедия символов 2001: 159]. Изначально, с древнейших времен дом мыслился как центр мира, прирученный космос, святилище рода. В христианском понимании дом — это не просто «место жительства», но обитель Святого Духа, «малая церковь», т. е. одновременно место жилья и молитвы. Таким образом, символика дома направлена на семантизацию его внутреннего единства, определение его главной и важнейшей особенности как защищенного и вместе с тем защищающего места, обладающего качеством стабильности. *Дорога*, в отличие от *дома*, символизирует пространство, противоположное ему по смыслу и

назначению, ибо ее основное свойство — изменчивость: дорога предназначена для передвижения. Топографическое объединение двух этих контрастных пространств оказывается чреватым прежде всего для судьбы дома и его обитателей, ибо стоящий у дороги дом вряд ли способен «одомашнить» дорогу, при этом сам он подпадает под угрозу потери своих главных свойств. Результат такой деформации дома и изображает автор в «Котловане», привлекая в качестве текста-посредника пушкинскую повесть «Станционный смотритель», что, помимо евангельской параллели, становится интертекстуальным способом притчевой кодификации платоновского текста.

Лексически параллель между пушкинским текстом и эпизодом из «Котлована» обозначена названием должности платоновского персонажа: «шоссейный/дорожный надзиратель», представляющей собой новоязовскую версию «станционного смотрителя». При этом функциональная нейтральность пушкинского инварианта: «смотритель» — заменяется у Платонова административно-агрессивным вариантом: «надзиратель», — в чем художественно запечатлевается особенность новой, послереволюционной эпохи как командной системы. Но и сам облик жилища платоновского «надзирателя» представляет собой противоположность пушкинскому дому-станции.

Сложное положение станции как *дома у дороги* наделяет особой важностью попытку сохранить его как уютное, защищенное от внешних веяний пространство. Функция хранильницы дома принадлежит в повести Пушкина Дуне, юной дочери станционного смотрителя. Ее заботой и усилиями придорожная станция имеет вид «смирной, но опрятной обители». Ее вещная атрибутика: картинки, украшающие стены, горшки с бальзамом, пестрая занавеска у кровати — это те дорогие сердцу смотрителя мелочи, в которых заключена душа его жилища. Именно они создают ощущение в нем живого тепла, а их отсутствие (за исключением картинок), замеченное рассказчиком во время его второго визита, после исчезновения Дуни, вызывает впечатление заброшенности и сиротства:

«Вошел в комнату, я тотчас узнал картинки, изображавшие историю блудного сына; стол и кровать стояли на прежних местах; но на окнах уже не было цветов, и все кругом показывало ветхость и небрежение. Смотритель спал под тулупом» [Пушкин 1987: 78].

Насколько знаковым является в повести Пушкина наличие/отсутствие даже немногих элементов скудного интерьера, настолько семантически нагружено у Платонова зияние вокруг внутреннего пространства дома, чем выявляется его исключи-

тельно «надзирательная» функция. По сути, перед нами не дом, а сторожевая будка.

Традиционно станционный смотритель — не только блюститель порядка на дорожных перегонах, пекущийся о своевременной поставке лошадей, но и хозяин станции, в обязанности которого входит забота об удобствах путешествующих во время их вынужденных остановок, предоставлении им стола, места для отдыха. В «Котловане» уже нет и намек на такое отношение к проезжим/прохожим людям. Да и сам дом «надзирателя» не предназначен для приюта постояльцев, он пригоден лишь для надзора за дорогой. Поэтому наиболее активным в данном эпизоде является сквозной для платоновских произведений мотив *жизни снаружи*. Дом здесь — лишь фон, «задний план» существования семьи «шоссейного надзирателя». Причем, функцию «надзирателя» выполняет здесь не только глава семейства, но и его жена, жизнь которой сводится исключительно к сидячему наблюдению за прохожими, в отличие от героинь пушкинской повести, погруженных в заботу о доме и домочадцах («такая разумная, такая проворная, вся в покойницу мать» [Пушкин 1987: 77], — хвалится дочерью Самсон Вырин). Отсутствие у платоновских персонажей взгляда *внутрь*, его абсолютная ориентированность *наружу* делает «блудность», бездомность главным состоянием их сознания. Тем самым в текст повести вводится мысль о тотальности пути-дороги в новую жизнь, не предполагающей не только остановки, отдыха, передышки, но и определенного результата (ср. сказочную формулу: «пойти туда, не знаю куда; принести то, не знаю что»). Эта позиция персонажей характерна для всех главных произведений писателя. Наиболее отчетливо она выражена в пьесе «Шарманка» — в последней песенке Мюд: «В страну далекую / Собрались пешеходы, / Ушли от родины / В неизвестную свободу, / Чужие всем — / Товарищи лишь ветру ... / В груди их сердце / Бьется без ответа» [Платонов 2006: 114]. Показательно, что данная пьеса создавалась Платоновым в то же время, что и «Котлован» (1930-й г.). В ней Платонов называет своим именем то, что в повести остается на уровне намека.

Состояние «чужести», «безответности», одиночества человека в мире людей выражено в «Котловане» через коммуникативный конфликт между Вошевым и жителями дома шоссейного надзирателя: самые простые его вопросы вызывают с их стороны не участие, а только злобу:

— А тебе чего тут надо? — со злостной тонкостью в голосе спросил надзиратель дороги. — Ты идешь и иди, для таких и дорогу замостили ...
Вошев стоял среди пути не решаясь. Семья ждала, пока он уйдет, и держала свое зло в запасе.
— Я бы ушел, но мне некуда. Далеко здесь до другого какого-нибудь города?

— Близко, — ответил надзиратель, — если не будешь стоять, то дорога доведет.

Данный фрагмент звучит контрапунктом тому пушкинскому эпизоду, где повествуется о тяжелой судьбе класса смотрителей:

Кто не проклинал станционных смотрителей, кто с ними не бранивался? ... Что такое станционный смотритель? Сущий мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда ... Покою ни днем, ни ночью. Всю досаду, накопленную во время скучной езды, путешественник вымещает на смотрителя ... Входя в бедное его жилище, проезжающий смотрит на него как на врага; хорошо, если удастся ему скоро избавиться от непрошеного гостя; но если не случится лошадей?.. боже! Какие ругательства, какие угрозы посыплются на его голову! ... Сии столь оклеветанные смотрители вообще суть люди мирные, от природы услужливые, склонные к общежитию... [Пушкин 1987: 75–76].

В пушкинской повести в позиции сильной, разделенной правами личности находится путешественник, в повести же Платонова — смотритель, переплощенный в надзирателя и в связи с этой новой функцией утеравший былую, присущую его профессии и чину скромность, услужливость и присвоивший себе право на злобу и одновременно безразличие к прохожим или проезжим.

Еще одно качество, отличающее платоновского «надзирателя» от «смотрителя» — статичность, неподвижность. Если пушкинский «смотритель» суетлив и услужлив, «В дождь и слякоть принужден ... бегать по дворам» [Пушкин: 1987: 76], то платоновский «надзиратель» и его жена на протяжении всего эпизода остаются в одной позиции: Вошев видит их сидящими, и то только через открытое окно, так как ни он в дом не приглашен, ни к нему нет ни у кого охоты выходить.

Символичен сам состав семьи шоссейного надзирателя: отец, мать, сын, — соотносимый с триадой «святого семейства», т. е. демонстрирующий внешнюю полноту семейного бытия. Однако она так и остается в повести нереализованной потенциальностью, что выражено через излюбленный Платоновым способ минус-приема, проявляющий себя на нескольких поэтических уровнях. Изобразительная техника семейного портрета в эпизоде соотносится с традицией экфрасиса — словесного описания произведений искусства. Взгляд со стороны прохожего, извне вовнутрь, через открытое окно, придает иконографические очертания семейной группе, композиционно как бы заключенной в картинную раму. Центральное место на этом живом полотне занимает фигура матери с младенцем («женщина сидела у открытого окна с ребенком на коленях»), вызывающая аллюзии с богородичным архетипом. В круг

реминисценций, помимо собственно иконописи, о чем скажем ниже, здесь включаются живописные полотна Ренессанса, прежде всего мадонны Леонардо, часто изображаемые художником на фоне открытого окна, за которым отчетливо просматривается пейзаж («Мадонна Бенуа», «Мадонна Лита», «Мадонна с гвоздикой», «Мадонна с ребенком»). Таким образом, центральное изображение на картинах великого итальянца оказывается как бы пронизываемым с двух сторон: со стороны наблюдателя через раму и со стороны заднего окна, что превращает его в часть мироздания, делает открытым миру. В русской иконописной традиции золоченый задний план либо как вариант — небесно-голубой символизирует Царствие Божественной Вечности. Тем самым христианская святость становится вещным свидетельством и вместе с тем своего рода проводником в эту Вечность [Флоренский 2006: 347 и далее]. У Платонова, наоборот, открытое окно оказывается входом в никуда, поскольку за ним обнаруживается полное отсутствие пространства, что делает изображаемую семейную группу «насельниками» антимира. Отсутствие быта в данном случае приравнено к отсутствию бытия, в чем усматривается соответствие с библейским дидактическим каноном².

Но и сам образ матери представляет собой полную противоположность образу Богородицы («женщина ... отвечала мужу возгласами брани»), как, впрочем, и образ отца семейства, громко ссорящегося с женой, не имеет ничего общего с евангельским Иосифом-обручником. Показательно, что самый древний иконографический образ Богородицы, по преданию, созданный евангелистом Лукой, относится к типу «умиление». В «Котловане» же материнский образ, скорее, соотносится с типом «злой жены», чем противостоит также и женским персонажам пушкинской повести.

Таким образом, платоновский дом шоссежного надзирателя предстает в «Котловане» абсолютно подвластным дороге, которая словно становится частью его жилого, но отнюдь не обжитого пространства. Будучи втянутым в ее «пустоту», изображенное писателем семейство живет, не прячась от людей, но и не имея их в виду, ибо для него это не более чем прохожие. Не случайно идущий мимо

² В Книге притч Соломоновых дом является жилищем Премудрости («Премудрость построила себе дом» (Пр. 9: 1)), что становится символом созидания мира. «Дом — это образ обжитого и упорядоченного мира, огражденного стенами от безбрежных пространств хаоса. Но порядок дома есть духовный и душевный лад, выражающий себя в упорядоченности вещей ... Бытие и быт не только не разделены, но прямо приравнены друг к другу в религиозно-обрядовой модели сущего: строй бытия — от бога, но уклад быта — тоже от бога. Поэтому самые „домашние“ и „семейные“, если угодно, самые „обывательские“ уроки бытового благонравия лежат в той же плоскости, что высокое видение мирового порядка» [Аверинцев 1977: 153–154].

Воцев на ходу, глядя в открытое окно, замечает все нюансы чувств обитателей дома, а также особенности поведения ребенка, его жесты, одежду. Серьезность выражения лица, взрослый, понимающий взгляд «без упрека» напоминают здесь иконографический образ Богомладенца Христа, соединяющего в себе превечную мудрость и детскость («Отроча младо, Предвечный Бог», — поется в кондаке Романа Сладкопевца на праздник Рождества), царственность и простоту и вместе с тем словно сосредоточенного на Своей миротворительной миссии³, в то время как акцентированное молчание: «ребенок молча щипал оборку своей рубашки, понимая, но ничего не говоря», — соотносится с крестным поведением Спасителя: «Как овца, веден был Он на заклание, и, как агнец перед стригущим его безгласен, так Он не отверзал уст Своих» (Ис. 53: 7). Данное соответствие усиливается репликой повествователя о предстоящем ребенку мучению («ребенок живет ..., вырастая себе на мученью»). Однако звучащие как пророчество слова Воцева, обращенные к родителям младенца, контрастируют с христологическим подтекстом, поскольку содержат намеки на явление антихриста:

— Отчего вы не чувствуете сущности? — спросил Воцев, обратясь в окно. — У вас ребенок живет, а вы ругаетесь, он же весь свет родился окончить.

Обыгрывание мотива конца света придает двусмысленность последней сентенции Воцева: как известно завершение конца времен должно быть отмечено явлением антихриста, но сам момент конца — время Второго Пришествия. Однако глагол «родился» делает двусмысленность высказывания кажущейся, поскольку именно антихрист должен родиться на погибель миру, тогда как Христос Своим рождением предназначен спасению мира и человечества. Актуализирует параллель младенец — антихрист последнее обращение героя к его родителям: «А вы чтите своего ребенка ... Когда вы умрете, то он будет», смысл которого конфликтует со словами Христа: «Бог не есть Бог мертвых, но жи-

³ «Образ младенца Христа с печатью таинственной и строгой старческой мудрости на высоком выпуклом лбу входит в византийскую иконографию рано, — пишет С. С. Аверинцев в «Поэтике ранневизантийской литературы», — ... Вневременной, бесконечно древний младенец переходит в византийское искусство после иконоборческой поры, а затем и в древнерусскую живопись, где с наибольшей выразительностью выявляет свой старческий аспект на иконах Одигитрии и Спаса-Еммануила; его огромный лоб порой даже прорезан морщинами» [Аверинцев 1977: 173–174].

На иконах Младенец Христос облечен как в царственные одежды (например, Владимирская, Казанская иконы), так и в простую рубашку (Козельщанская, Колоцкая, Елецкая и др.), но выражение Его лица неизменно сосредоточенно-серьезное.

вых» (Мф. 22: 32). В стилистическом отношении это высказывание копирует евангельский тип дискурса. В качестве инверсируемого претекста здесь выступает реплика Христа: «прежде, нежели был Авраам, Я есмь» (Ин. 8: 58).

Изобразительная поэтика образа младенца в анализируемом эпизоде вносит новые семантические обертоны в тему ребенка в творчестве Платонова, где основным лейтмотивом проходит мотив *бедной жизни*: «Мать и дети спят на полу на старой одежде. Нечем даже укрыться ... Захарушке 11 месяцев, его отняли от груди и питают одной моченой булкой. Какая сволочь жизнь! А может, это я сволочь, что до сих пор не свернул скулу такой подлой жизни?», — пишет Платонов в «Эфирном тракте» [Платонов 1984: 159], вкладывая в сознание героя повести Михаила Кирпичникова свои собственные воспоминания детства, активизировавшие его революционные настроения, в которых начало уже предвидит конец, мессианизм смешивается с апокалиптичностью⁴. В «Котловане» тема *бедной жизни* связана с образом девочки Насти, лишенной простых детских радостей и вынужденной устраивать свой детский уголок в одном из принесенных гробов и довольствоваться железным прутом вместо игрушки. Однако бытовые реалии времени, до середины 1920-х гг. питавшие утопическую мысль Платонова, к началу 1930-х встраиваются в план антиутопии. То, что в ранний период творчества писателя было в центре его художественного видения, смещается на периферию, хотя и сохраняет свою смысловую значимость, периферийные же элементы, наоборот, вдвигаются в центр. Это создает сложную сеть взаимосоотнесенностей, наложений и пересечений, из чего и формируется полисемантическое пространство платоновского текста, его множащаяся в зеркальных отражениях оптика. Двоящийся образ ребенка в сцене у дома шоссевого надзирателя, где одновременно мерцают черты Христа и антихриста, рельефно выявляет отношение писателя к революции, которую он искренне хочет возлюбить, но все время чувствует ее античеловеческое лицо.

Злобно-молчаливая реакция супружеской пары на слова Вощева обогащает сцену беседы новыми притчевыми коннотациями, связывая образ героя с евангельским сеятелем, сеющим «при дороге»: «... вот, вышел сеятель сеять; И когда он сеял, иное упало при дороге, и налетели птицы и поклевали то. < ... > Ко всякому, слушающему слово о Царствии и

⁴ «Человек призван закончить мир, — писал Платонов В. Б. Келлеру в дарственном посвящении на книгу стихов „Голубая глубина“, — найти место всему и дойти и довести с собою все, что видимо и что скрыто, не до блаженства, а до чего-то, что я предвижу и не могу высказать».

Я клянусь вам, что я буду делать это дело, как бы велико, темно и безнадежно оно ни было» [Андрей Платонов 1994: 9. Курсив наш. — Е. П.].

не разумеющему, приходит лукавый и похищает посеянное в сердце его: вот кого означает посеянное при дороге» (Мф. 13: 3–4, 19). Онтологический смысл слова героя означает в тексте «страхом совести», скрытым у персонажей за внешней озлобленностью.

Парадоксально в анализируемом эпизоде также то, что Вощев собирается рассказать «осмысленному ребенку тайну жизни, все время забываемую его родителями» — т. е. поведать ему то, что он и без того знает, оставив при этом в неведении тех, кто лишены этого знания. Тем самым герой как бы общается себя к категории «посвященных»⁵, тогда как отец и мать ребенка причисляются им к числу профанов-«прочих». Позднее, однако, он сам пополнит их число, поскольку окажется, что тайна жизни им забыта так же основательно, как и ими. Текст эпизода, таким образом, фиксирует сразу несколько противонаправленных линий. Евангельская идея «жизни вечной» преобразуется в репликах Вощева в идею конца света, а в прозреваемом им наступлении «жизни будущего века» просвечивает образ антимира, атрибутированный портретной семейной группой. В дальнейшем, образуя вокруг себя динамическое семантическое поле, эти линии приводят к явным противоречиям в сюжете. В итоге поэтика сопоставления ставит в нем под сомнение ведущую концепцию эпохи как кануна земного рая, обнажая контраст между благими намерениями и трагической реальностью.

В тексте повести сцена у дома шоссевого надзирателя отзовется как на персонажном уровне (все действующие лица «Котлована» — не столько личности, сколько персонажи-функции), так и на ситуации бездомья, носящей тотальный характер: ни у одного из землекопов нет ни дома, ни семьи. Т. е. выветривание атмосферы дома и нивелирование семейных ценностей оказываются по Платонову чреватыми далеко идущими последствиями, вплоть до искажения человеческой природы. Не случайно муж и жена в анализируемом эпизоде как будто интуитивно ощущают свою личностную ущербность, что проявляется у них в «страхе совести». Можно сказать, что в сцене у дома шоссевого надзирателя мы имеем дело с явленной в слове иконографией «несвятого семейства», которая репрезентирует основной повествовательный принцип в повести: принцип инверсии [подробно см.: Проскурина 2001: 25–93], заявляющий о себе также через параллель с пушкинским текстом. В контексте же биографического сюжета самого Платонова сцена у дома шос-

⁵ Ср. последнюю реплику повествователя в данном эпизоде: «Сказав эти слова, Вощев отошел от дома надзирателя ...», — соотносимую с евангельскими описаниями явлений ангелов-вестников, например, в сцене Благовещения, завершающейся репликой евангелиста Луки: «И отошел от Нее Ангел» (Лк. 1: 38).

сейного надзирателя приобретает метафорическое значение по отношению ко всему его творчеству. Пророческое слово писателя, в течение полувека оставшееся «под спудом», в рамках советской эпохи соотносится с евангельским *семенем, посеянным при дороге*.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. — М., 1977.

Андрей Платонов. Воспоминания современников. Материалы к биографии. — М.: Современный писатель, 1994.

Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. — Т. 1. — М., 1984.

Проскурина Е. Н. Поэтика мистериальности в прозе Андрея Платонова конца 20-х — 30-х годов

ДААННЫЕ ОБ АВТОРЕ

Елена Николаевна Проскурина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Федерального государственного бюджетного учреждения науки Института филологии СО РАН (ИФЛ СО РАН).

Адрес: 630090 Новосибирск, ул. Николаева, 8

E-mail: proskurina_elena@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Elena Nikolaevna Proskurina is a Doctor of Philology, Leading Researcher of Literary Studies Section of Institute of Philology of the Siberian Branch of Russian Academy of Sciences (Novosibirsk).

(на материале повести «Котлован»). — Новосибирск, 2001. Платонов А. Котлован // Платонов А. Государственный житель. Проза. Ранние сочинения. Письма. — Минск, 1990.

Платонов А. Котлован. Текст. Материалы творческой истории. — СПб., 2000.

Платонов А. Ноев ковчег. Драматургия. — М., 2006.

Пушкин А. С. Станционный смотритель // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 3-х т. — Т. 3. — М., 1987.

Флоренский П. Иконостас // Флоренский П. Имена. — М., 2006.

Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М., 2001.