

И. А. Спиридонова
Петрозаводск

ИКОНА В ВОЕННЫХ РАССКАЗАХ А. ПЛАТОНОВА

i. a. spiridonova
petrozavodsk

ICON IN MILITARY STORIES BY A. PLATONOV

В статье рассмотрена роль иконы в художественном мире военной новеллистики А. Платонова («Никодим Максимов», «Взыскание погибших») в сравнении с ранней прозой 1920-х гг. («Родина электричества»). Анализ показал, что в рассказах 1941–1945 гг. писатель отказывается от развернутых описаний икон, а также их художественной перекодировки и деструкции. В поэтике военных рассказов икона занимает стратегически значимые позиции повествования (заголовок, экспозиция, центральная сцена сюжета) и выступает в качестве сакрального знака, свидетельствующего о восстановлении религиозной памяти человека, о глубине и силе народной веры. *Ключевые слова:* икона, рассказ, поэтика, А. Платонов, литература Великой Отечественной войны.

In the article is examined the role of icon in stories by A. Platonov 1941–1945 yr. In the poetics of military stories the icon occupies strategic positions (title, exposure, the central event of subject) and appears as the sacral sign of the religious memory of man and depth of people faith. *Key words:* icon, story, the poetics of genre, A. Platonov, the literature of Great Patriotic War.

Андрей Платонов неустанно искал «среди народа» ответы на те вопросы, которые не мог решить лично, где не доверял своему уму. Вопрос о вере — один из них¹. В ситуации Великой Отечественной войны

© Спиридонова И. А., 2012

¹ Он постоянно возвращался к этой теме на протяжении творчества, размышляя, пытался определиться, сомневался. Приведем две записи из дневников писателя за 1944 г.: «Бог есть неповторимое и скоропреходящее в существе, непохожее ни на что, ни на кого, исчезающее и дивное. Святость есть утрата жизни, утрата и божественного. Оч<ень> важно»; на обратной стороне читаем: «Нет, все божественное — самое будничное, прозаическое, скучное, бедное, терпеливое, серое,

обращение к духовному опыту прошлого стало жизненно необходимым и для народа, и для народного писателя Платонова.

В рукописи рассказа «Никодим Максимов» (1943) есть фрагмент, вымаранный цензурой:

На полу молился на коленях перед иконами старик, хозяин избы, не обернувшийся на красноармейца, пока не окончил молитвы.

— Отведи от нас напасть Своей всемогущей рукой, дай нам жить в кротости и кормиться Твоими дарами, а неприятеля нашего обрати в прах и пусть земля его примет навеки без памяти и не извергнет более и пускай им черви насытятся и черви помрут, — молился старый крестьянин².

Именно в эту избу, где «перед иконами» молился Богу старый крестьянин, постоянно «набирались красноармейцы разных подразделений, хотя на постое в этой избе стоял всего один человек, Никодим Максимов»: солдаты сидели, молчали, потом уходили, но им на смену приходили другие, и в каждом оживали «тихое чувство оставленного дома» и «память».

Сцена молитвы перед иконой Божией Матери играет важную роль и в сюжете другого рассказа военных лет — «Девушка Роза» (1943)³. Икона — это необходимое условие самой возможности Боговедения и Богообщения. Через икону Божественная энергия нисходит к верующему человеку, чтобы затем ему открылся Божественный Первообраз.

Икона присутствует в художественном мире А. Платонова с ранних произведений. По мнению В. Лепяхина, исследовавшего тему иконы в творчестве писателя 1920-х гг.:

Написанное Андреем Платоновым об иконах в разных произведениях не дает возможности сказать вполне определенно об отношении писателя к иконе и иконопочитанию, но представляет несомненный интерес, поскольку позволяет более детально и адекватно интерпретировать отдельных персонажей и некоторые эпизоды его рассказов, повестей и главного романа (имеется в виду «Чевенгур». — И. С.)⁴.

необходимое, ставшее в судьбу, — и внутренне согласное со всякой судьбой» (Записные книжки. М., 2000. С. 250. Далее — ЗК).

² Цит. по: *Сабиров В.* Рассказ «Никодим Максимов» (К истории текста) // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 4. М., 2000. С. 719–720.

³ Подробнее об этом см.: *Спиридонова И. А.* О природе «сокровенного» в творчестве А. Платонова // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Вып. 4. Петрозаводск, 2005. С. 513–524.

⁴ *Лепяхин В.* Значение и предназначение иконы. М., 2003. С. 392.

В рассказе середины 1920 х гг. «Родина электричества» описано на родное шествие с иконой Божией Матери, которую несут «старые заплаканные женщины на своих отражавших животах». Глазами рассказчика дано такое понимание иконописного изображения Богородицы:

Бледное, слабое небо окружало голову Марии на иконе; одна видимая рука Ее была жилиста и громадна и не отвечала смуглой красоте ее лица, тонкому носу и большим нерабочим глазам — потому что такие глаза слишком быстро устают. Выражение этих глаз заинтересовало меня — они смотрели без смысла, без веры, сила скорби была налита в них так густо, что весь взор потемнел до непроницаемости, до омертвения и беспощадности; никакой нежности, глубокой надежды или чувства утраты нельзя было разглядеть в нарисованных глазах богоматери, хотя обычный ее сын не сидел сейчас у нее на руках, рот ее имел складки и морщины, что указывало на знакомство Марии со страстями, заботой и злостью обыкновенной жизни, — это была *неверующая рабочая женщина, которая жила за свой счет, а не милостью бога*⁵.

Икона Богородицы в рассказе «Родина электричества» подвергнута в слове рассказчика двойной деструкции. «Читая этот отрывок, — отмечает В. Лепахин, — трудно отделаться от чувства, что рассказчик не видит икону. Впрочем, он и проговаривается об этом, употребляя слово «картина». <...> Рассказчик описывает не виденную им когда-то конкретную икону, а рисует свою — новую. Точнее, даже не икону, а картину в духе критического реализма XIX века. Описанная женщина — один из типичных платоновских образов начала 20 х годов»⁶. При этом психологизация образа Пресвятой Богородицы идет в обратном от иконописного направлении: это женщина «без веры», хорошо знакомая «со страстями, заботой и злостью обыкновенной жизни». Перед нами портрет земного отчаяния.

В военных рассказах икона введена в художественный мир произведений с минимальным сопроводительным «комментарием» повествователя, ей дана возможность «говорить» самой за себя и представлять веру народную.

28 октября 1943 г. в газете «Красная звезда» был опубликован рассказ Платонова «Мать». В рукописи, датированной августом 1941 г., рассказ имел другое название — «Взыскание погибших», которое «не прошло» цензуру. Это один из первых (если не первый) военных рассказов Платонова, на звание которого восходит к православной иконе Пресвятой Богородицы.

⁵ Платонов А. Родина электричества // Платонов А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1985. С. 62.

⁶ Лепахин В. Указ. соч. С. 387.

Икона «Взыскание погибших» традиционно почиталась на Руси как чудотворная⁷. Создание образа относится к XVII в. Название иконы возникло под влиянием повести «О покаянии Феофила, эконома церковного во граде Адане» (VII в.): молясь перед образом Богоматери, Феофил именовал ее «Взыскание погибших». Один из наиболее известных списков иконы Божией Матери «Взыскание погибших» находится в храме Воскресения Словущего на Успенском Вражке в Москве. Празднование иконе совершается Русской православной церковью 18 февраля (5 февраля по юлианскому календарю).

Заявленная в названии, икона «Взыскание погибших» является главным художественным кодом и одновременно ключом к содержанию произведения.

В рассказе речь идет о матери, «утратившей мертвыми всех своих детей», к месту их гибели она идет «сквозь войну». Это ее последний скорбный путь, но и в горе русская мать хранит божественный свет человечности:

...Они (враги. — *И. С.*) ужаснулись вида человечности на ее лице... В жизни бывает этот смутный свет на лицах людей, пугающий зверя и враждебного человека, и таких людей никому не посильно погубить... Зверь и человек охотнее сражается с подобными себе, но неподобных он оставляет в стороне, боясь испугаться их и быть побежденным неизвестной силой⁸.

Мать сирота на осироченной русской земле становится трагическим центром повествования. Точка зрения (мироописание) закреплена и не отступно движется за героиней. По ходу ее траурного пути один пейзаж «пепелища» сменяет другой: замученная войной земля, лежащий в руинах город, сожженная слобода, погубленные сады, безлюдная дорога с трупами деревьев по обочинам, наконец, пустырь, где в яму от разорвавшегося снаряда фашисты сбросили и закатали танками тела погибших русских солдат и ополченцев. Это конец пути — «место, где в битве и казни скончались ее дети».

С момента, когда мать остановилась в пространстве — дошла по пепелищу родины до могилы сыновей, мироописание по горизонтали заканчивается, получив окончательное трагическое закрепление. С этого кульминационного события — мать на могиле детей — изображение

⁷ Полный православный богословский энциклопедический словарь: В 2 т. Т. 1. М., 1992. С. 488.

⁸ *Платонов А. Взыскание погибших* // Платонов А. Одухотворенные люди. М., 1985. С. 207. Далее ссылки на это издание даются в основном тексте — указывается страница в круглых скобках.

происходящего дано в вертикальных пространственных связях, с землей и с неба (крупный и общий план⁹):

Мария Васильевна пришла на место могилы, где стоял крест, сделанный из двух связанных поперек жалобных, дрожащих ветвей. Мать села у этого креста; под ним лежали ее нагие дети, умерщвленные, поруганные и брошенные в прах чужими руками.

Наступил вечер и обратился в ночь. Осенние звезды засветились на небе, точно выплакавшись, там открылись удивительные и добрые глаза, неподвижно всматривающиеся в темную землю, столь горестную и влекущую, что из жалости и мучительной привязанности никому нельзя отвести от нее взора (211).

Многokrатно употреблено в рассказе слово «горе», но ни разу речь не идет об отчаянии. Смена изобразительного ракурса с земного на небесный и обратно разворачивает духовную вертикаль — вертикаль совести.

Всю ночь мать разговаривает со своими детьми, винится перед ними:

...мало было одного сердца моего и крови моей, раз вы умерли, раз я детей своих живыми не удержала и от смерти их не спасла... А жить на земле, видно, нельзя еще, тут ничего не готово для детей: готовили только, да не успелись!.. (212).

При этом она обнимает могильную землю, над которой трепещут веточки креста. Мотив обвиняния обьятия К. Г. Юнг интерпретирует как материнский символ дерева¹⁰. Мать природа приняла детей чрево земных, возродить вернуть их она может только растениями. «Умершие [могут] будут воскрешены, как прекрасные, но безмолвные растения цветы. А нужно, чтобы они воскресли в точности, — конкретно, как были» (ЗК, 246) — эта запись сделана Платоновым в мае 1943 г., когда он вместе с воинскими частями прибыл в освобожденный Воронеж. Город детства лежал в руинах, судьба отца, угнанного в Германию, оставалась неизвестной. Еще раньше, в январе 1943 г., после сталинских лагерей умер сын писателя Платон. Горе утраты, сыновнее и родительское, было Платонову знакомо, когда он писал «Взыскание погибших».

В рассказе человек и мир бессильны перед горем матери, утешить ее может только чудо. Надежда на чудо (Божественное чудо) содержится

⁹ Платонов с конца 1920-х гг. пишет сценарии для кино, хорошо знает образный язык и приемы кинематографии, которые использует в прозе.

¹⁰ Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб., 1994. С. 245.

в первом варианте названия рассказа — «Взыскание погибших». Весь строй рассказа, где говорится о «неутолимой печали» матери, заставляет вспомнить и другую икону Божией Матери «Утоли моя печали...». Восходит к Богородице имя героини — Мария, а в сочетании с отчеством — Мария Васильевна — создается образ храма души женщины матери¹¹. Важен и личный автобиографический план образа: Мария Васильевна — имя матери писателя, женщины, глубоко верившей в Бога. Родом она из Задонска.

В рассказе иконическое название — ключ к пониманию целого произведения. Оно проецируется на образ главной героини, высвечивая храмовое устройство души русской женщины матери, ее святую материнскую любовь, великую совесть, глубокую веру. О. Алейников отмечает, что образ главной героини рассказа сопровождают агиографические мотивы: начиная с мотива света, «осиянности», как знака рожденной в страдании духовности, до мотива «умиротворенной кончины»¹². И в горе мать хранит в душе храма божественные смыслы жизни. Пока горюет Мария Васильевна, пока выплакивает на могиле детей свою безгрешную материнскую вину, опустошенный войной мир не кажется пустым, он наполнен покаянием, любовью, долженствованием, совестью и надеждой:

Она знала свою долю, знала, что ей пора умирать, но душа ее не смирилась с этой долей, потому что если она умрет, то где сохранится память о ее детях и кто их сбережет в своей любви (208).

К утру сердце матери не выдержало боли утраты — оно «ушло» к умершим детям. Однако и со смертью главной героини в рассказе продолжена тема горя, а не беды или отчаяния. Мир еще больше осиротел, показывает Платонов, но не опустошен окончательно. По природной логике мать, умирающая вслед детям, — конец рода (народа), его при родной, кровной преемственности. Но в рассказе нет безысходности.

Художественная картина мира оформлена по иконическому принципу, и тема смерти получает разрешение в христианской парадигме: перед мысленным взором читающего предстает мать на могиле детей,

¹¹ Московский храм Покрова, или Василия Блаженного, имеет двухэтажное строение: главный верхний храм — Покрова Пресвятой Богородицы, внизу располагается Храм Василия Блаженного. Этот храм присутствует в художественном мире Платонова — в повести 1927 г. «Епифанские шлюзы».

¹² Алейников О. Агиографические мотивы в прозе Платонова о Великой Отечественной войне // «Страна философов» Андрея Платонова. Вып. 5. М., 2003. С. 144–145.

где дрожит живет крестик из веточек, а далее открывается одухотворенный Божественной правдой «взыскания погибших» мир¹³. Хотя земля имеет женские, материнские характеристики, отношение неба к земле дано не как супружеское, половое, эротическое: мужа к жене, мужчины к женщине (что характерно для мифологии древности и присутствует в образном решении в других произведениях писателя)¹⁴, но как душевно духовное участие, как сострадание. Вслед народной культуре образ матери земли у Платонова несет черты матери человеческой и, одновременно, Богородичные.

В рассказе природа и мир соборно переживают горе матери. Свое достойное место в мире храма занимает человек. Финальная картина, где мать, которая и в смертном горе не утратила любви и веры и навечно обняла родную исстрадавшуюся землю, где погребены ее мертвые дети, прочитывается как со распятие человека и мира.

В заключительном эпизоде красноармеец останавливается около матери, умершей на могиле детей:

Спи с миром, — сказал красноармеец на прощание. — Чьей бы ты матерью ни была, а я без тебя тоже остался сиротой (212).

Это один из «одухотворенных людей» Платонова — солдат, наследующий материнское сердце, ее святую любовь и святое горе. У умершей матери появляется новый «сын». Особым знаком, вводящим

¹³ Ср. в рассказе «Родина электричества»: «Вперед (шествия с иконами. — И. С.) шел обросший седой шерстью поп; он пел что-то в жаркой тишине природы и махал кадилом на дикие, молчаливые растения, встречавшиеся на пути. Иногда он останавливался и поднимал голову к небу в своем обращении в глухое сияние солнца, и тогда было видно озлобление и отчаяние на его лице...» (*Платонов А. Родина электричества*. С. 62). Одновременно рассказчик «видит» на иконе Божией Матери «неверующую рабочую женщину» Марию, окруженную «бледным, слабым небом». Это «умозрение в слове» (икону С. Булгаков определял как «умозрение в красках») передает трагедию богооставленности.

¹⁴ «В мифологии многих народов земля считается находящейся в брачном союзе с небом; если земля — матушка, то небо — отец, батюшка. У славян бог неба Сварог был связан со стихией огня и считался отцом солнца. Материнские функции земли связаны также со стихией дождя: рождать способна земля, оплодотворенная дождем, мать-сыра земля. Отсюда происходят представления о союзе земли с богом небесных гроз. В дожде древние народы видели мужское семя, изливаемое небесным богом на свою подругу», — пишет М. Дмитриевская, прослеживая далее этот мифологический комплекс в образе матери-земли в произведениях Платонова (*Дмитриевская М. А. Земля // Дмитриевская М. А. Макрокосм и микрокосм в художественном мире А. Платонова*. Калининград, 1998. С. 38–54).

в одухотворенный высшей правдой любви русский мир рассказа, становится «митрофаньевский тракт». Св. Митрофан, первый епископ воронежский, особо почитался на родине писателя в г. Воронеже, где его прозвали «молитвенником»

Л. А. Успенский пишет:

Одно из величайших открытий XX го века, и в плане художественном, и в плане духовном, — православная икона. <...> Если в забвении иконы сказался глубокий духовный упадок, то вызванное катастрофами и потрясениями духовное пробуждение толкает к возвращению к ней, к пониманию ее языка и смысла, приближает к ней... <...>... Она уже не только открывается как прошлое, но и оживает как настоящее. Она воспринимается не только как художественная или культурная ценность, но и как художественное открытие духовного опыта — «умозрение в красках», явленное также в годы смутений и катастроф. Именно в эти дни скорби современные потрясения начинают пониматься в свете духовной силы иконы и осмысливаться ею¹⁵.

Сказанное выше имеет непосредственное отношение к роли иконы в военных рассказах А. Платонова.

¹⁵ Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. [Б. м.]: Изд-во западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1989. С. 402.