

С РАБОЧЕГО СТОЛА УЧЕНОГО

УДК 821.161.1-293.7
ББК Щ374.9(2)

Н. П. Хрящева
Екатеринбург, Россия

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ОТЦОВСТВА В СЦЕНАРИИ А. П. ПЛАТОНОВА «ОТЕЦ»

Аннотация. Статья посвящена анализу киносценария А. Платонова «Отец» в автодиалоге с рассказом «Глиняный дом в уездном саду». Анализ автодиалога ведется с учетом жанровых особенностей киносценария, в котором Платонов изобразил взаимодействие двух разных нравственных структур мира: серьезной и игровой. Языком кинематографа художник пытается показать их разность, и потому столь важной для него оказалась проблема отцовства. Приблизиться к авторскому осмыслению категории отцовства позволил анализ системы персонажей сценария.

Ключевые слова: Платонов, киносценарий, жанр, драма, отцовство, игра, автодиалог.

N. P. Hryashcheva
Yekaterinburg, Russia

CINEMATOGRAPHY INCARNATION CHALLENGES OF FATHERHOOD IN A. P. PLATONOV'S SCENARIO «FATHER»

Abstract. This article analyzes Andrei Platonov's scenario «Father» with autodiologue the story «Clay County garden house». Analysis is conducted taking into account the characteristics of the genre of the film script, in which Platonov depicted the interaction of two different moral structures of the world: a major and a game structure. The language of cinema artist tries to show the difference between them, and therefore so important for him was the issue of paternity. Getting close to the author's understanding of fatherhood category allowed the analysis of the characters of the script.

Keywords: Platonov, scenario, genre, drama, fatherhood, game, autodiologue.

Киносценарное наследие А. П. Платонова впервые было опубликовано в одном томе с драматургией совсем недавно (2011). Мы обратимся к киносценарию «Отец»¹ (1936), попытаемся увидеть в нем платоновское решение проблемы отцовства. На место, которое занимает данный сценарий в творческом наследии Платонова, указала Н. В. Корниенко. Анализируя пласты редакторских правок повести «Джан», она показала теснейшую связь этой повести с «Чевенгуром», «Котлованом», «Счастливой Москвой» по линии «безотцовщины» — сирот и изгоев, «прочих» [Корниенко 2000: 128] и отметила, что «тема Сталина, начиная с «Котлована», именно в творчестве Платонова становится одной из ключевых и серьезных, отнюдь не сатирических тем» [Корниенко 2000: 124]. Важность внутренних монологов Чагатаева о Сталине «подтверждают, по мнению ученого, одноактные пьесы второй половины 1930-х годов, в которых тема родных «отца-матери» и «отца Сталина» становится сюжетообразующей: «Голос отца» («Молчание») и «Отец — Мать» («Отец»)» [Корниенко 2000: 129].

Киносценарий «Отец» уже был предметом литературоведческого анализа [Яблоков 2000] и текстологических разысканий [Корниенко 2000; Алейников 2011]. Мы попытаемся расширить и дополнить имеющиеся наблюдения именно в связи с сюжетообразующим мотивом отцовства и спецификой произведения: перед нами не пьеса, а киносценарий.

Его анализ неизбежно ставит нас на границу между литературой и кино. Сущность киносценария состоит в попытке литературы «заговорить» на дру-

гом — визуально-жестовом языке. Дж. Лоусон в книге «Теория и практика создания пьесы и киносценария» следующим образом характеризует специфику кинематографического действия в его отличии от действия в драме: «Специфические черты кинематографического конфликта в значительной мере определяются исключительной подвижностью камеры, ее способностью выискивать и запечатлевать самые различные явления <...> Рамки кадра, образующие границы действия, очерчены гораздо более резко, чем просцениум в театре» [Лоусон 1960: 489]. Следовательно, зритель в кино не равен зрителю театра, ведь кинематограф заставляет забыть о существовании сцены как таковой.

В комментариях к платоновским киносценариям Н. В. Корниенко заметит, что для художника характерно не «сжатие текста, а его расширение и развертывание. Сценарные тексты Платонова представляют уникальные документы авторской интерпретации собственной прозы...» [Платонов 2011: 725]². Анализ текста подтверждает справедливость данного наблюдения. Именно по принципу «развертывания», как своеобразного автокомментирования к осознаваемой художником в качестве фундаментальной категории отцовства и потому устойчиво присутствующей в произведениях разных периодов творчества, и построен киносценарий «Отец».

Обратимся к его тексту. Искусно сотворяя визуальные ряды, Платонов моделирует образ мальчика как хорошо узнаваемый читателями: в нем угадываются черты ранее созданных героев-детей из

¹ Впервые опублик.: Искусство кино. 1967. № 3.

² Здесь и далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц.

«Чевенгура», «Котлована», «Джан», «Счастливой Москвы», «Глиняного дома в уездном саду». Узнаваема в этом плане и исходная ситуация киносценария: ночное немотивированное появление ребенка, которое сопровождается хромотопической несообразностью: «Полдома. Другая половина лежит в руинах» (527), указывающей на нецелность, «разделенность» мира «на половинки»³. Не менее впечатляют своей взрослой серьезностью и первые реплики мальчика.

Безгадов вынимает бумажник и три рубля.

— Возьми, бригадмил, на конфеты.

Мальчик. Проходите, гражданин. Я не побираюсь, я сирота.

И отворачивается.

Женя садится перед ребенком на корточки.

— Что же ты не спишь так поздно?

Мальчик (*не глядя на нее*). Свое дело есть (528).

Мальчик считает себя не побирушкой, а сиротой, т. е. потерявшим отца и мать, которых он должен найти. Эти поиски, а не добывание пропитания, его главное «дело» жизни, так как без родителей мир для него неполный, ему нечем «укрепиться» в бытии. Протицируем фрагмент сценария:

Безгадов. А ты чей?

Мальчик. Я ничей, я отца-мать хожу ищу (531).

Ближе всего, вплоть до совпадения отдельных реплик (Е. А. Яблоков), главный герой киносценария к мальчику-ангелу из рассказа «Глиняный дом в уездном саду», который был написан чуть ранее:

— Ты чей? — спросил его Яков Савич.

— Я ничей, я отца-мать хожу ищу, — сказал мальчик лет четырех или пяти на вид.

Оба маленьких героя воспринимают поиск родителей как возможность преодоления «ничейности», обостренно воспринимаемую детским сознанием. По замечанию исследователей, «детство под пером Платонова — это время, когда более всего обнажена и восприимчиво-тревожна внутренняя природа человека. Дети отчетливо, всей глубиной души, воспринимают действительность сиротства» [Хрящева, Хрящев 2003: 275]. Вместе с тем, если в рассказе Платонов проявил детское сознание поступками и диалогами между героями, то в сценарии он «переводит» литературу на язык киноискусства, посредством использования визуальных ресурсов восприятия, соотносимых с возможностями снимающей камеры:

Женя молчит, прижав к уху трубку.

— Я вас не понимаю...

Пауза.

— Я Женя. А ты?

Пауза.

— Я не мама.

Пауза.

Женя улыбается.

— Вспомнила, вспомнила... Иди скорее греться ко мне в кровать, ты застыл ведь... (529–530)

Платонов до предела редуцирует диалог мальчика со своими новыми родителями: реплика героя заменяется ремаркой, возлагающей основную нагрузку на положение камеры. Согласно замыслу художника, на экране в центре внимания зрителя оказывается тревожное молчание. Данный прием восходит к эффекту «молчаливого» кинематографа. Традиция немомого кино, по сути, и является находкой Платонова. Об этом свидетельствуют авторские замечания к сценарию: «Как на пример постановки того стиля, который бы наиболее соответствовал теме этого сценария, можно указать на „Парижанку“ Чаплина»⁴.

В рассказе же «Глиняный дом...» сама ситуация встречи мальчика-сироты с найденной им «матерью» лишена «молчаливого» эффекта, что обусловлено различием избранных «языков» искусства:

— А ты мама или нет? — спросил голос маленького ребенка, уставшего, должно быть, ходить по темной ночи.

— Я тебе чужая, — ответила старуха... [Платонов 2011: 348]

В сценарии и в рассказе «маленький ребенок» задает один и тот же вопрос, получая внешне, казалось бы, схожие ответы. Вглядимся в них: «Я не мама» / «Я тебе чужая». Женя, как и старуха из «Глиняного дома...», не обманывает мальчика, но и не называет себя чужой по отношению к нему. Говоря о том, кем она не является мальчику, Женя сохраняет для себя возможность «дорости» до матери.

Однако если в «Глиняном доме в уездном саду» мальчик вырос в «большого честного юношу», который наравне со своими товарищами, такими же, как и он, «круглыми сиротами», создал себе «нужную родину на месте долгой бесприютности», то в киносценарии показана трагическая версия судьбы. Степан (так мальчик называет себя сам, поскольку не помнит, какое имя дали ему родители), потеряв обретенного отца, «заскучал» и подобно сыну героя «Счастливой Москвы», увлекшегося французской комсомолкой Катей Бессоне-Фавор, решил уйти из жизни.

Камера запечатлевает отчаянное состояние мальчика перед самоубийством. Он пытается ослабить в себе горе, цепляясь за обиходные вещи домашнего пространства, стараясь отыскать с их помощью родственные связи с миром и не находя их. Эти попытки Платонов-сценарист передает выразительными зрительными рядами:

снимает с конфетки бумажку... рассматривает ...бросает...

³ Анализируя киносценарий, Е. А. Яблоков отмечает, что в нем «сиротство предстает ... как универсальный антропологический признак — функция мира... разделенного „по полам“. С темой «половинок» сопряжена актуализация „андрогинических“ подтекстов» [Яблоков 2000: 702].

⁴ Творческому диалогу Платонова и Чаплина был посвящен доклад Р. Е. Клементьева «Андрей Платонов и Чарльз Спенсер Чаплин», который был прочитан в 2014 году на VIII Международной научной конференции, посвященной 115-летию со дня рождения А. П. Платонова в ИМЛИ РАН.

— Неинтересная.

Берет книжку с тумбочки... бросает...

— Скучные буквы...

Поднимает трубку телефона ...

— Я мальчик... Отчего по телефону к нам не говорят?... Пусть скорей говорят, а то я жду.

Кладет трубку (559).

Данный визуальный ряд передает мучительное переживание ребенком скуки жизни как результата семейной катастрофы, что и находит выражение в прощальном письме:

... Яжить соскучился, а рожаться не хотел никого не просил ... (561).

Этим переживанием Степан близок заболевшему мальчику нищенки из «Чевенгура»:

— Ты держи меня, чтоб побирушки не украли ... Мне так скучно с тобой, лучше б ты заблудилась [Платонов 2011: 303].

Сходное ощущение жизни как скуки испытывает перед смертью и Настя из «Котлована»:

— Из меня отовсюду сок пошел, — сказала Настя. — Неси меня скорее к маме... Мне скучно! [Платонов 2011: 529]

И еще:

— Мне так скучно стало сейчас! [Платонов 2011: 530]

Роднит этих «заскучавших» детей их абсолютная незащищенность и как следствие — невозможность «удержаться» в бытии⁵.

В искусстве сценария платоновская поэтика автодиалога (межтекстового диалога) открывается новыми гранями и возможностями, позволяя «коллагно» обозначить отцовство-сыновство как ключевую категорию в надвинувшейся катастрофе общества и своей лично⁶. Обращает на себя внимание тот факт, что Степан испытывает разные варианты выхода из «скуки жизни», как следствие разочарования в найденном отце. Так поначалу «бессилие» брошенного сына мальчик надеется преодолеть в себе собственным отцовством в будущем времени:

— Я жду, когда только вырасту... Детей тогда начну рожать и буду до самой смерти с ними жить... Пускай у них будет отец, а то у меня нету... (560)

Обозначенное здесь убыстрение времени посредством эффекта наложения будущего на настоящее определяет, по сути, возрастную относительность в качестве основного принципа структуриро-

⁵ Бытийственную суть безотцовщины Платонов проявил в «Чевенгуре»: «Ни один прочий, ставши мальчиком, не нашел своего отца и помощника, и если мать его родила, то отец не встретил его на дороге, уже рожденного и живущего; поэтому отец превращался во врага и ненавистника матери — всюду отсутствующего, всегда обрекающего бессильного сына на риск жизни без помощи — и оттого без удачи» (1988, 290).

⁶ В письме Марии Александровне 27 февраля 1937 г. Платонов пишет: «Много мешает моему здоровью какое-то тяжелое, необоснованное предчувствие, ожидание чего-то худого, что может случиться с тобою и Тошкой в Москве» [Платонов 2013: 423].

вания образа Степана: визуально (перед камерой) — он мальчик, который не сможет преодолеть «ничейности» и решит покончить жизнь самоубийством, а по смыслу произносимых им на протяжении всего текста реплик — он всезнающий старик. Обратимся к тексту.

Мальчик (*один*). ... Вам хорошо целоваться, а мне жить потом приходится (528)

Женя. Ну живи пока у нас. Я найду тебе отца с матерью.

Мальчик. Потерпим (531).

Из больницы отворяются двери... мальчик идет, опираясь на костыль. Правая нога у него немощно висит.

Женя. Соскучился лежать?

Степан. Ничего. Жить еще скучней было.

Женя. А теперь тебе лучше стало?

Степан. Обтерпелся помаленьку... Вон тоже хромая собака идет по дорожке (564).

«Старческая» умудренность мальчика, пронизывающая каждую из реплик, не случайна. Платонов изображает «терпение» Степана («потерпим», «обтерпелся») основой истинного отношения человека к миру и ниспосланным ему невзгодам в нем. В свою очередь запечатленная посредством возрастной относительности мудрость мальчика определяется его ангельской природой, функциональный смысл которой связан с вестничеством. «Ангел (греч. — посланник, вестник)... слово, которое в Библии обозначает личные духовные существа, сотворенные Богом; они возвещают людям волю Божию и исполняют на земле его веления... Посланный говорит во имя Пославшего (Быт. 18: 1–2) ... Спаситель говорит об ангелах малых детей, которые видят лицо Божие (Мф. 18:10)» [Христианство 1993: 73, 74].

Причем ангельское начало как своеобразная «формула героя» (Н. В. Корниенко) реализует себя в поэтике межтекстового диалога. Примечательна «взаимопроницаемость» ситуаций и реплик сценария и рассказа «Глиняный дом в уездном саду», написанного чуть ранее. Так, ночное появление мальчика-ангела в рассказе: «Может, это ангел ходит ночью! — подумал Яков Савич...», — «повторяется» в киносценарии: «Поздняя ночь. Московский бульвар ... Редкие фигуры людей ... Из уцелевшего подъезда полдома выходит ребенок: на вид ему лет шесть-семь (На нем калоши на босу ногу, штаны об одной пуговице, рубашка)» (525, 527). Вестническое начало в мальчике почувствовал Безгадов: «Какой это ангел блуждающий звонит». Описание старческого возраста мальчика-ангела из рассказа: «Лицо, лишенное детского запаса жира, было худощавым и морщинистым, серые угрюмые глаза глядели терпеливо, готовые без слез перенести неожиданный удар», — также «продублировано» в сценарии только иными — кинематографическими — средствами: «Странные шаги — в три ноги — приближаются, в такт им жестко и мертво стучит дерево по дереву... Входит Степан, стуча по полу своим костылем» (565).

«Вестническая» функция Степана определяется также центральностью его положения относительно других персонажей, которые претендуют на роль отцовства, — Ивана Безгадова, Константина Неверкина,

почтальона, машиниста Люсьена. Рассмотрим семантическое и сценарное воплощение понимания ими этой роли.

Образ Безгадова останавливает внимание своей фамилией: Бес — гадов. Но он не столько «непорочный» (Е. А. Яблоков), сколько не рожденный сущностью, тоже своеобразная половинка — в нем есть «форма» отцовства: «Я — роженица», но нет «содержания», связанного с этой бытийственной категорией. Эта половинчатость героя подчеркнута характером его реагирования на окружающее, где доминирует физиологическое начало: еда, бурчание в животе, икота. По причине лишь физиологической «прикрепленности» Безгадова к отцовству его спальным местом является кухонная плита. Невозможность героя стать отцом и мужем превосходно показана кинематографически: он «вываливается» из семантически закрепленных за этими понятиями пространственных границ: «Кровать Жени, на ней тесно спят трое — Женя, Степан и Безгадов — мальчик посередине, муж и жена по краям... Безгадов шевелится во сне и вываливается из-под одеяла на пол» (535). Язык кинематографа позволил Платонову визуализировать экзистенцию героя как пустые проигрыши разных ролей:

Безгадов (*укладывая вещи*). Теперь прощай...

Степан. А зачем ты обнимаешь свою тетку? Любил бы лучше маму.

Безгадов. Вырастешь, узнаешь, Степан.

<...>

Безгадов оборачивается, глядит на Женю и Степана, тихо:

— Женя, можно я останусь? (556)

Он бессмысленно снует между желанием уйти от семьи и попыткой остаться, между «любовью» к жене и «любовью» к «тетке». Обе возможности для героя равновелики, чем и определяется комедийно-ироническая тональность его изображения, кульминацией которого становится «игровое» самоубийство:

Безгадов открывает настежь окно на улицу. Отходит от него в противоположный конец комнаты. Разбегается. Добежал до подоконника, вскочил на него, побалансировал руками, стоя на подоконнике. Возвращается обратно в другой конец комнаты. Разбегается снова и, пробежав мимо стола, хватается за колбасу, садится на подоконник, ест колбасу (533).

Камера «овнешняет» «онтологическую» половинчатость Безгадова: «разбегается» — «возвращается» — «разбегается» — «ест колбасу». Степан же повторит «игровые» действия отца серьезно: «Делает шаг поперек подоконника — на улицу. На втором шаге исчезает: проваливается на улицу» (560).

Принцип изображения других «отцов» также основан на «онтологической» игре. Отцовско-мужская суть Неверкина обозначена его фамилией, закреплена именем — Константин — и проявлена поведением: он отбирает у брошенной им возлюбленной подаренные ей сережки, чтобы подарить их другой невесте.

Почтальон в качестве отца представляет собой еще одну модификацию ущербности. Он не столько стремится стать другом и помощником сыну, сколько

пытается заполучить его как выгодную покупку, став над ней хозяином:

Почтальон (*сразу*). Ну как, хозяйка, — надумала: отдаешь сироту?...

Степан. Мне отца больше не надо.

Почтальон. Как же так! Что за хамство такое! Я койку для него уже купил и щегла в клетке...

Степан. Возьми себе другого — вон другой сидит. (*Показывает на поводыря.*) (566)

Эту «хозяйскую» суть почтальона, не склонного видеть чужое бытие равнодостоинным своему, и чувствует мальчик, указывая ему на еще одного потенциального сына — мальчика-поводыря. Сам же решительно отказывается от поисков отца вообще. Одновременно несостоятельность отцовства почтальона Платонов-сценарист проявляет символической «игрушкой», которую герой заранее покупает Степану — клеткой с щеглом. Она «пришла в киносценарий» также из «Глиняного дома...»: «Чтобы старухе не было скучно, когда она сидит одна, мальчик поймал для нее щегла, посадил его в свою воробьиную клетку и принес ей в подарок». Клетка в рассказе — символ несвободы: воробьи умирали в ней от заточения, боясь той же участи для щегла, мальчик-ангел выпускает его на свободу.

Истинным отцом, казалось, мог бы стать негр-машинист Люсьен. Что-то утешающее и светлое проглядывает в его чувстве к Жене. Его трепетное чувство к ней передается жестами, на которых сосредоточена камера: Женя «берет руку Люсьена» — Люсьен «глядит руки Жени» — Женя «отдергивает свои руки» — Люсьен «целует руку Жени» — Люсьен «не замечает руки Жени на своем плече» — «улыбаясь, берет обе руки Жени в свои руки» (563–564). Более того, если Безгадов признается Жене, что хочет быть ее мужем, то Люсьен говорит, что он хочет быть отцом Степана. Однако это желание Люсьена имеет ту же «половинчатую» природу, что и в случае с другими «отцами»: оно порождено не глубиной отцовских чувств к мальчику, а любовью к Жене. Эта «половинчатость» мерцает в «однополости» героев, проявленной женской семантикой их имен: Женя (Джена) — Люсьен.

Исключение мальчик сделает только для одного отца, что становится очевидным в момент, предшествующий его попытке к самоубийству. Беспорядочное «кружение» ребенка по пространству дома обретает, наконец, что-то вроде центра. Им оказываются висевшие на стене портреты Сталина и Пушкина, «меж этих портретов фотография Жени». Композиционная значимость визуального ряда, связанного с этими тремя портретами, подчеркнута музыкальным сопровождением: «Из-за закрытого окна глухо слышится приближающаяся пионерская музыка с барабаном», знакомая читателю Платонова по «Котловану» (558). Степан отворяет «обе створки окна настежь наружу» (558), идет за лестницей, которую он приставляет к стене, где висят портреты. Затем мальчик «целует Женю на фотографии». Опускается по лестнице на две перекладки. Останавливается в раздумье. Опять идет вверх. Целует Сталина на портрете... Целует Пушкина на портрете...» (560). Для Степана Сталин важен наравне с Пушкиным и Женей. Смысл этого жеста-

поцелуя функционально близок вычеркнутому Платоновым внутреннему монологу о Сталине Назара Чагатаева, который приводит по рукописи «Джан» Н. В. Корниенко:

Чагатаев давно уже жил чувством и воображением Сталина, сначала он любил его нечаянно и по-детски за то, что он стал есть пищу в детском доме, что служащая воспитательница любит его больше матери, потом он узнал Москву, науку, весь мир, и почувствовал Сталина сознательно. Без него, как без отца, как без доброй силы, берегущей и просветляющей его жизнь, Чагатаев бы не смог спастись тогда, ни вырасти, ни жить теперь: он бы смутился, ослабел, замер и лег в землю вниз лицом [Корниенко 2000: 129].

Моделируя образ Степана, Платонов избирает более трагичный, чем у Назара Чагатаева, разворот судьбы героя. Попытка самоубийства обусловлена не только утратой Степаном недавно обретенного отца, но и нарастающей катастрофичностью времени, нашедшей воплощение в сцене экстренного торможения Женей и Люсьеном паровоза, неумолимо наступающего слепца и мальчика-поводыря. Эта сцена символизирует попытку восстановить утрату баланса между самоценностью человеческой жизни и потерявшим управление «локомотивом истории», движение которого, по сути, и есть сбивчивый ритм исторических перемен, забывших о человеке. Тем не менее, образ Сталина для мальчика-сироты еще продолжает выступать в сценарии в качестве истинного отца, о чем свидетельствует просьба Степана, обращенная к Жене:

Степан (*во сне*). Мама ... Пусть отцом будет Сталин, а больше никто (568).

Иллюзия обретения в образе Сталина истинного отца будет развенчана в одноактной пьесе «Голос отца» (1937–1938), создававшейся в трагическое время и для Платонова (28 апреля 1938 года был арестован 15-летний сын писателя), и для всей страны, охваченной сталинскими репрессиями [См.: Хрящева 2014: 119–133]. Своей кульминации это развенчание достигнет в «Ученике лица» (1947–1948), где «казнь» сыновей несправедливой властью станет одним из центральных мотивов [Хрящева, Когут 2015].

Подведем итоги. Новаторство Платонова-сценариста определяется поэтикой межтекстового диалога, которая позволяет «собрать» воедино дорогие художнику мотивы и образы и дать их зрительное воплощение как форму авторской рефлексии. Мотив безотцовщины получает в сценарии отчетливо трагедийное звучание: нравственная ущербность «отцов»,

проявленная их «онтологической» половинчатостью, оборачивается непреодолимой бедой для «сыновей». Сценарий в этом плане интересен этапностью осмысления темы Сталина как истинного отца.

На первый план выдвинут мотивный образ ребенка-старика, восходящий к англическому архетипу. Возможно, что именно сценарный опыт позволил Платонову избрать прием возрастной относительности в качестве миромоделирующего для более поздних драматургических произведений, развенчивающих иллюзию об истинном отце.

ЛИТЕРАТУРА

Алейников О. Сценарий «Отец» и его место в истории творческих исканий писателя // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 7. — М.: ИМЛИ РАН, 2011.

Гюнтер Х. По обе стороны утопии: Контексты творчества А. Платонова. — М.: НЛО, 2011.

Корниенко Н. В. Наследие А. Платонова — испытание для филологической науки // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. — М.: Наследие, 2000.

Лоусон Дж. Теория и практика создания пьесы и кино-сценария. — М.: Искусство, 1960.

Платонов А. П. «...я прожил жизнь»: Письма. 1920–1950 гг. / сост., вступ. статья, ком. Н. Корниенко и др. — М.: Астрель, 2013.

Платонов А. П. Дураки на периферии: Пьесы, сценарии / сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. — М.: Время, 2011 (Собрание).

Платонов А. П. Счастливая Москва: Роман, повесть, рассказы / сост., подготовка текста, комментарии Н. В. Корниенко. — М.: Время, 2011. — 2-е изд., стереотип.

Платонов А. П. Чевенгур. Котлован / под ред. Н. М. Малыгиной. — М.: Время, 2011.

Христианство: Энциклопедический словарь: в 2 т. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. — Т. 1. — С. 73, 74.

Хрящева Н. П. Взаимодействие библейского и литературного контекстов в пьесе А. Платонова «Голос отца» // Вестник Томского государственного ун-та. Филология. — 2014. — № 5 (31). — С. 119–133.

Хрящева Н. П., Хрящев Ф. Рассказ «Глиняный дом в уездном саду»: изжитое сиротство как преодоление трагедии // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 5. Юбилейный. — М.: ИМЛИ РАН, 2003.

Хрящева Н. П., Когут К. С. «Ученик Лицея» А. Платонова — «вещь» об отце и сыне: поэтика тайнописи в пьесе // Вопросы литературы. — 2015. — № 6 (в печати).

Яблоков Е. А. Город платоновских «половинок» («Пушкинский») подтекст в киносценарии А. Платонова «Отец-мать» // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. Вып. 4. Юбилейный. — М.: Наследие, 2000.

Данные об авторе

Хрящева Нина Петровна — доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Уральский государственный педагогический университет.

Адрес: 620017, Россия, г. Екатеринбург, пр. Космонавтов 26

E-mail: ninaus@olympus.ru

About the author

Hryashcheva Nina Petrovna is a Doctor of Philology, Professor of Literature and Methods Education Department, Ural State Pedagogical University