



*А. Некрасова*

*Эстетическая функция перцептивной лексики  
в романе А. Платонова «Чевенгур»  
(запахи и звуки)*

**П**латоновский художественный мир называют аскетичным, лишенным чувственного упоения жизнью. Между тем мир писателя наполнен самыми разными красками, звуками, запахами. Платоновские герои всматриваются в окружающую их действительность, принимают, прислушиваются к людям и предметам. Но чувственный образ мира — лишь внешний контур, видимость, за которой проступает его внутренняя суть. Каким же образом слова «чувственной» семантики передают это единство материального и духовного, и какую функцию выполняют эти слова в языковой картине мира писателя? В данной статье мы предлагаем один из возможных ответов на эти вопросы на материале лексики семантических полей «слуха» и «обоняния» в романе А. Платонова «Чевенгур».

Звуки и запахи исследуются как психологами, так и лингвистами. Психологи рассматривают особенности перцептивного аппарата человека и влияние ощущений на его поведение, лингвисты изучают способы выражения перцептивных феноменов в языке. Для исследователей языка художественной литературы важен еще один вопрос — специфика функционирования перцептивной лексики в рамках языковой картины мира писателя.

Рассматривая особенности слухового и обонятельного восприятия мира, психологи отмечают, что слух относится к дистантному восприятию, генетически более позднему и играющему важную роль в формировании психической жизни человека. Подобный тип восприятия позволяет создавать образ предмета и дает большие возможности для познания мира. Известно, что большую часть информации о мире мы получаем с помощью зрения, слух же как источник информации занимает второе место. При исследовании слуховых ощущений психологи отдельно рассматривают слуховое восприятие речи и музыки, поскольку они имеют особое значе-

ние для человека. Именно эти аспекты — восприятие речи и восприятие музыки — чаще всего рассматриваются в работах, так или иначе затрагивающих тему слуховых ощущений в текстах А. Платонова<sup>1</sup>. М.А. Дмитриевская отмечает, что у раннего Платонова весь мир говорит, но «смысл мира не выговорить словами обычного языка», и мир общается с человеком музыкой, ««песней неспетой», но понятной человеку»<sup>2</sup>. Н.М. Малыгина пишет о двух музыках у Платонова — о музыке как искусстве и музыке как голосе мира: «Музыка как искусство рождает в платоновских героях уверенность в будущем, потребность бороться за счастье», но есть еще «музыка сфер», музыка гармонически организованной материи. Человек тоже может услышать ее, если «сердце его несет напряжение искусства»<sup>3</sup>. По мнению многих исследователей, стремление уловить музыку, которой живет мир, объединяет Платонова с Александром Блоком, призывавшим слушать «музыку революции».

Обонятельные ощущения, в отличие от слуховых, изучены мало. Связано это с тем, что запахи с трудом поддаются классификации. Обоняние относится к контактному типу восприятия, а для ощущений этого типа «характерен ... яркий положительный или отрицательный аффективно-эмоциональный тон. Внести в это многообразие систему ... очень затруднительно»<sup>4</sup>.

Человек постоянно чувствует окружающие запахи, хотя и не всегда отдает себе в этом отчет. Для нас значимы запахи природы, пищи, окружающих людей, помещений и пространств. Определение по запаху «своей» и «чужой» территории, присущее, казалось бы, только животным, свойственно и людям: в чужом доме всегда пахнет «по-другому». Запах — одна из ниточек, связывающих человека с природой. Информация, получаемая через органы обоняния, не поддается рациональному истолкованию, но влияет на сознание и подсознание. Помимо способности вызывать отрицательную или положительную реакцию, запахи обладают еще одним свойством: они сохраняются в памяти надолго, иногда навсегда. У человека, как высокоразвитого существа, обонятельные ощущения органически связаны с ментальной и эмоциональной сферами. Знакомый запах вызывает в душе ряд ассоциаций, возвращает память к давно забытым событиям. Все эти особенности запахов «оживают» на страницах текстов Платонова, создавая удивительные и неповторимые образы.

Запахам в прозе Платонова посвящена работа М.Ю. Михеева<sup>5</sup>. Автор анализирует запахи, играющие существенную роль в формировании картины мира А. Платонова, исследует «субъективные, сокровенные смыслы» этих запахов. Михеев отмечает запахи, часто повторяющиеся в платоновских текстах, и отдельно рассматривает запахи, названные им «трансцендентальными», — запахи материнства, молока, пота. О запахах травы, молока и хлеба автор пишет: «Это все запахи уютной, сытой жиз-

ни, которой всегда так не хватает платоновским героям. Как правило, это запахи чего-то нереального, безвозвратно потерянного, запахи-воспоминания, если можно так сказать, запахи-мечты».

М.Ю. Михеев справедливо отмечает, что запах у Платонова — обратная сторона дыхания всего живого, и объясняет это физиологической связью дыхания и запаха. Можно рассмотреть связь запаха и живого шире: запах в платоновском художественном мире означает жизнь, живое всегда издает запах. Один из исследователей языкового обозначения запахов, Ханс Д. Ринидсбахер, выделяет два возможных способа их классификации: по источнику запаха («запах чего») и по характеру оценки — «плохой/хороший»<sup>6</sup>. Второй способ классификации в платоновской языковой картине мира отсутствует. Любой запах, приятный или не очень, есть проявление жизни, можно даже сказать, что от человека пахнет жизнью: «...Кирей приник к Груше пониже горла и *понюхал оттуда хранящуюся жизнь и слабый запах глубокого тепла*» (300)<sup>7</sup>.

Большая часть действия в романе «Чевенгур» разворачивается в русской провинции. На страницах произведения автор воссоздает пейзажи своей родной Воронежской губернии, и звуки и запахи в романе — это звуки и запахи, с детства родные для писателя: запахи людей и природы, запахи деревни, гул церковных колоколов и звуки паровозов, пение ветра и птиц. Герои «Чевенгура» живут простой природной жизнью, и запахи неприятные и «неприличные» для общества — пота, сырости или гари — кажутся им вполне естественными и важными. Все герои знают и помнят запах пота близких людей. Вот Саша Дванов обнимает тело умершего отца: «Мальчик прилег к телу отца, к старой его рубашке, от которой *пахло родным живым потом*, потому что рубашку надели для гроба — отец утонул в другой. Мальчик пощупал руки, от них *несло рыбной сыростью...*» (9). Запах пота здесь ассоциируется с жизнью — от рубашки пахнет «живым потом», и этот запах дорог для мальчика, потому что он «родной». Помимо запаха пота, мальчик чувствует еще один запах — «рыбной сырости». Отец Дванова был рыбаком, поэтому оказалось бы естественным, если бы его руки и одежда пропитались запахом сырой рыбы. Но акцент в этом словосочетании неожиданно смещается с «рыбы» на «сырость». Чтобы понять природу этого смещения, нужно обратиться к тексту романа и к роли, которую играет в нем эпизод смерти рыбака. Отец Саши Дванова, рыбак по профессии, всю жизнь «многих расспрашивал о смерти и тосковал от своего любопытства; этот рыбак больше всего любил рыбу не как пищу, а как особое существо, наверное знающее тайну смерти» (8). Утонул он потому, что бросился в озеро, желая «пожить в смерти и вернуться» (8). От его рук пахнет рыбной сыростью, потому что его подняли со дна озера — с «сырого» места, где исполнилась его мечта (оттого его руки пахнут сыростью) и где живет рыба, знающая тайну

смерти (отсюда «рыбная сырость»). От отца Саша унаследует не профессию, но этот живой интерес к тайнам бытия.

Запах пота еще раз повторяется в романе, играя важную композиционную роль. Через много лет уже выросший Саша перед уходом в Чевенгур видит во сне себя на могиле отца: «[во сне] Не понимая расставания с отцом, мальчик пробует землю могилы, как некогда он щупал смертную рубашку отца, и ему кажется, что *дождь пахнет потом* — привычной жизнью в теплых объятиях отца на берегу озера Мутево; та жизнь, обещанная навеки, теперь не возвращается, и мальчик не знает — нарочно это или надо плакать» (180). В этом сне отец посылает Сашу в Чевенгур, что можно интерпретировать как библейскую аллюзию: миссия Саши сродни миссии Христа<sup>8</sup>. Таким образом, запах отцовского пота появляется в двух ключевых эпизодах, определяющих судьбу Саши Дванова, — в эпизоде смерти отца и перед уходом Саши в Чевенгур.

Платоновские герои намеренно «нюхают пот» близких людей. Любовь героев настолько велика, что для них в любимом человеке нет ничего нечистого. Мать умершего в Чевенгуре мальчика «сняла с него теплые чулочки и *нюхала пот его ног*» (230). Сербинов, задыхающийся от любви к Соне, «чувствовал *слабый запах пота из подмышек Софьи Александровны* и хотел обсасывать ртом те жесткие волосы, испорченные потом» (277).

Запахами пота платоновские «мужские» запахи ограничиваются. Сфера же женских запахов намного разнообразнее. Во-первых, это запахи, связанные с материнством, — запахи тепла, сырости и молока. Женщина, как существо более природное, ближе к стихиям, к природному теплу и влаге, и эта близость подчеркивается Платоновым. Рассмотрим следующий фрагмент. Чепурный в Чевенгуре ждет появления женщин, которых Прошка обещал собрать и привести в город. К нему приближаются две нищенки, но он еще не видит их. «Чепурный... вдруг почувал, что *чем-то пахнет сырым и теплым духом*, который уже давно вынес ветер из Чевенгура». Обращает на себя внимание намеренное усиление автором семантической неопределенности: выражение «пахнет сырым и теплым духом» несет самую общую информацию о носителе запаха, им может оказаться кто или что угодно. Эта нечеткость усилена еще и неопределенным местоимением «чем-то». Видимо, запах женщин совсем позабыт чевенгурцами и они воспринимают лишь его онтологические составляющие, сырость и тепло. Когда жители Чевенгура ближе знакомятся с пришедшими женщинами, одна из них прижимается к Дванову, и ее «женский» запах сближает их: «...близ нее Дванов задержался от воспоминания — женщина пахла молоком и потной рубахой, он поцеловал ее еще раз в нагрудный край рубахи, как целовал в младенчестве в тело и в пот мертвого отца» (292). Интересно, что Дванову, которого с младенчества воспитывал отец, запахи женщины и материнства (молока) напоминают отца.

Вот еще пример материнских запахов: у кровати Мавры Фетисовны, только что родившей двойняшек, «пахло говядиной и сырым молочным телком» (18). Запах «говядины и телка» на первый взгляд кажется в этой ситуации неуместным. Но ведь телок — такой же ребенок, как и человеческий детеныш, он был также рожден в крови и муках. Через роды женщина соединяется со всей природой, и Платонов подчеркивает эту связь, проводя параллель между родами человека и животных. Мать может передать этот запах своему ребенку.

Рассмотрим следующий пример: «Чепурный скинул шинель и сразу очутился голым и жалким, зато от его тела пошел теплый запах какого-то давно заросшего, спекшегося материнства, едва памятного Копенкину» (165). Запах возникает, когда Чепурный очутился голым, то есть уподобился младенцу, — и от него стало пахнуть матерью, как в детстве. Интересны здесь определения материнства — «давно заросшее» и «спекшееся». Нам представляются наиболее вероятными две интерпретации. С одной стороны, глаголы «зарастить» и «спекься» могут описывать конкретные жизненные реалии. Обычно мы говорим так о ранах и местах, где появляется кровь (ср. первое значение глагола «спекься» — «загустеть» (о крови)). В контексте «материнства» это может быть пуповина, которую перерезают, отделяя ребенка от матери. Кровь «спекается», и это место потом зарастает кожей — лишь маленькая впадинка на животе напоминает, что когда-то мы были с матерью единым целым. С другой стороны, близкий к «зарастить» глагол «порастить» в составе выражения «поросло травой/быльем» употребляется для обозначения давно прошедших и забытых событий. Эту интерпретацию поддерживает и определение материнства (или запаха материнства) как «едва памятного». Но какой бы вариант мы ни выбрали, в обоих присутствует идея «забвения» детства, забвения физического или душевного. Каждое слово в этой фразе говорит о том, как далек взрослый человек от своей матери — и как прочна в то же время их связь даже теперь, когда матери уже нет на свете. Этот запах материнства вспоминает лишь Копенкин. Здесь нельзя не вспомнить о том, что Копенкин — единственный из персонажей Чевенгура, кому снится мать. Сон этот повторяется дважды, и во сне мать упрекает сына в том, что он совсем забыл о ней.

Еще один удивительный «женский» запах в платоновской картине мира — запах увядающей травы. Вообще запах травы — самый распространенный среди «природных» запахов Платонова. Этот запах — еще одна ниточка, связывающая платоновских героинь с природой. Но почему «увядающей» травы? Рассмотрим следующие три примера:

«Дванов тронул губами ее [Сони] щеку и сам почувствовал сухой венчик Сониных уст на своем лбу; Соня отвернулась и гладила забор мучавшейся неуверенной рукой. Дванов захотел помочь Соне, но только на-

гнулся к ней и *ощутил запах увядшей травы*, исходивший от ее волос. Здесь девушка обернулась и снова оживила» (62).

«Фекла Степановна положила руку на лицо Дванова. Дванову *почудился запах увядшей травы*, он вспомнил прощание с жалкой, босой полудевушкой у забора и зажал руку Феклы Степановны» (88).

«Копенкин ощущал даже *запах платья Розы, запах умирающей травы, соединенный со скрытым теплом остатков жизни*. Он не знал, что подобно Розе Люксембург в памяти Дванова пахла Соня Мандрова» (102).

Рассмотрим сначала третий пример. Хотя автор сам отмечает подобие запахов, ощущаемых Копенкиным и Двановым, запахи эти отличаются: Дванову чудится запах «увядшей» травы, а Копенкину — «умирающей». Возможно, употребление действительного причастия настоящего времени (в отличие от причастия прошедшего времени в двух остальных примерах) обусловлено «длящейся» любовью Копенкина к Розе. Для него она не умерла, ее образ постоянно живет в его сердце, и он надеется еще спасти девушку — однажды откопать Розу и увезти ее «к себе в революцию». Поэтому в запахе девушки запах умирающей травы соединяется «со скрытым теплом остатков жизни», то есть «остатков жизненных сил».

Запах «увядшей травы» связан в сознании Дванова именно с Соней. В образе Сони Платонов постоянно подчеркивает ее хрупкость, неуверенность, незащищенность: «мучавшаяся неуверенная рука», «жалкая босая полудевушка». Видимо, эта незащищенность человека перед миром вызывает у героя ассоциации с травой, хрупкой, нежной и обреченной на скорую смерть.

Для платоновской картины мира существенно одно свойство «человеческих» запахов — их способность передаваться предметам и навсегда сохраняться в вещах и в домах. Запахи жилищ непосредственно связаны с запахами человека. Платоновские герои помнят их с детства и проносят воспоминание о них через всю жизнь. Когда ребенок был маленьким, он все время был рядом с матерью, обнимал ее, держался за подол — отсюда необычный платоновский запах «материнского подола», который в детстве окружает ребенка повсюду: «...и не церкви, не голоса птиц, теперь умерших ровесниц его детства, не страшные старики, бредущие летом в тайный Киев, — может быть, не это было детством, а то волнение ребенка, когда у него есть живая мать и *летний воздух пахнет ее подолом*; в то восходящее время действительно все старики — загадочные люди, потому что у них умерли матери, а они живут и не плачут» (157). Кроме материнских запахов в доме может пахнуть «человеком» или простой деревенской пищей. Наиболее типичные «деревенские» запахи — запахи картофеля, молока, соломы: «в доме *пахло сольным телом некогда жившего здесь человека*» (283) или: «*пахло картофельной пищей из окраинного жилища*» (282), или: «*пахло тем же, чем у матери в хате*, когда она готовила ут-

реннюю еду» (298). Подобные запахи могут быть запахами дома или запахами всей деревни, как, например, в следующих фрагментах:

«Дванов вдохнул *мирный запах деревни — соломенной гари и гретого молока* — от этого запаха у Дванова заболел живот: сейчас он не смог бы съесть даже щепотки соли» (116).

«Дванов вошел в хату, как в деревню, — *там пахло соломой и молоком, тою хозяйственной сытой теплотой, в которой произошло зачатъе всего русского сельского народа*, и... хозяин, должно быть, шептался с женой о своих дворовых заботах» (61).

Уподобление «хаты» и «деревни» («вошел в хату, как в деревню») имеет глубокие мифологические и социально-культурологические корни. Мифологическое мышление делит все пространство на «свое» и «чужое», и «свое» пространство — это не только свой дом, но и своя деревня, в отличие от окружающего ее враждебного мира. Кроме того, русский общинный уклад жизни предполагал восприятие человеком всей деревни, то есть территории всей общины, как «своего» места. Поэтому дом и поселение пахнут одинаково — можно сказать, что в деревне пахнет, как в хате, и наоборот. В этом мирном запахе дома или деревни произошло «зачатъе народа». С одной стороны, это означает, что в этих простых деревенских домах были зачаты «родоначальники нации» (так называется один из рассказов Платонова). С другой стороны, сама деревня-хата с ее запахами и «сытой теплотой» метонимически уподобляется утробе, из которой вышел русский народ.

Человек передает свои запахи жилью, но возможна и обратная связь — человек хранит запахи своего дома. Платонов дает «научное» объяснение тому, каким образом запах дома передается человеку: «...выходя наружу, каждый полубуржуй уносил на себе *многолетний запах своего домоводства, давно проникший через легкие в кровь и превратившийся в часть тела*. Не все знали, что запах есть пыль собственных вещей, но каждый этим запахом освежал через дыхание свою кровь» (189). По Платонову, запах родного дома — неотделимая составляющая каждого человека, через дыхание буквально ставшая его «плотью и кровью». «Освежать запахом» — сочетание парадоксальное, если речь идет о запахе пыли. Но тем, кто прожил в этом доме жизнь, запах привычных вещей, вероятно, придает силы.

Лишенный природных запахов, платоновский город пахнет совсем по-другому. Основной его запах — это запах транспорта. Симон Сербинов считает себя «культурным человеком» и с жадностью вдыхает этот запах: «Сербинов со счастьем культурного человека вновь ходил по родным очагам Москвы, рассматривал изящные предметы в магазинах, слушал бесшумный ход драгоценных автомобилей *и дышал их отработанным газом, как возбуждающими духами*» (265). Автор иронизирует над любовью ге-

роя к городской культуре, и одним из способов выражения этой иронии является сопоставление выхлопов машин и духов — для Сербинова это одно и то же.

Кроме «природных» и «хозяйственных» запахов платоновские жилища хранят в своем запахе информацию о том, что происходило с людьми. Дванов входит в деревенский дом и чувствует необычный запах: «В сенях *пахло лекарством и печалью* неизвестного беззащитного человека. В чулане лежал раненый в прошлых боях крестьянин» (117). С одной стороны, Дванов словно бы умеет воспринимать запах чувств другого человека. Такой способностью обладают животные, умеющие по запаху различать эмоциональные состояния людей. С другой стороны, запах лекарств как запах, сопутствующий болезням, ассоциируется в сознании героя с печалью и потому становится для него запахом печали. В таком случае «пахло печалью» — это объективация чувств самого воспринимающего субъекта

Пространство наполнено самыми разнообразными запахами. Запахи земли, степи или реки несут героям новую информацию, обостряют их чувства и мысли. Пространство и человек имеют в языковой картине мира Платонова запахи, кажущиеся на первый взгляд одинаковыми, общими для них, например запахи жизни или травы. Однако применительно к пространству эти запахи имеют другой «сокровенный» смысл. «Дождь весь выпал, в воздухе настала тишина, и земля *пахла скопившейся в ней, томительной жизнью*» (237). Возможно, запах «скопившейся, томительной жизни» — это запах сырой почвы, ведь земля в платоновской картине мира — это мать, рождающая из себя все живое<sup>9</sup>. Это глубинное ее свойство, ее внутренняя сущность обнажаются в языке Платонова. После дождей растения растут особенно активно — это жизнь «скопилась» и «томит» землю, хочет быстрее родиться. Еще один уже знакомый нам запах — запах травы. Герои «Чевенгура», путешествуя по степи, постоянно чувствуют этот запах и даже специально «принюхиваются» к нему: «Славно ехать! — вслух сказал Копенкин, *дыша сыростью поздней ночи и принюхиваясь к запахам прорастающих сквозь землю трав*» (144). Запах травы — благоприятный запах, он означает, что почва здесь плодородная. Поэтому Копенкин сокрушается, не видя травы на том месте, где она росла когда-то: «— Вот, товарищ Дванов, погляди налево, — указал на синеву поймы Копенкин. — Я тут бывал с отцом еще мальчишкой: незабвенное место было. *На версту хорошей травянистой вонюю несло, а теперь тут и вода гниет...*» (120). Существительное «воню» и глагол «нести» (о запахе) употребляются обычно по отношению к неприятным запахам, но Копенкин этими простыми и грубоватыми словами говорит о чем-то важном и хорошем.

Но даже травы у Платонова грустят: «Смирное поле тянулось безлюдной жатвой, с нижней земли *пахло грустью ветхих трав*, и оттуда начи-

налось безвыходное небо, делающее весь мир порожним местом» (306). Этот запах сопровождает Дванова в его последнем путешествии к озеру Мутево, где он войдет в воду «в поисках той дороги, по которой когда-то прошел отец в любопытстве смерти». Чья же грусть объективируется в запахе «ветхих трав»? Может быть — грусть самой травы, знающей о своей скорой гибели, может — чувства Саши, которому пустынный степной осенний пейзаж напоминает о всех ушедших из мира, а может быть — тоска самого мира, знающего о неизбежности смерти.

Итак, запах есть проявление жизни, но то же самое можно сказать и о звуках. Мир вокруг героев романа непрерывно звучит, а наступление тишины означает смерть. В. Попов отмечает, что само слово «тишина» у Платонова «обладает богатым спектром обертонов... в отрицательном регистре», «у Платонова даже в природе тишина мучается и томится тем, что царит там, где люди должны волноваться и шуметь»<sup>10</sup>. На страницах платоновских произведений часто упоминается некий монотонный звук мира, называемый писателем «шум» или «гул». На роль слов «шум» и «гул» в языке писателя впервые обратила внимание Л.П. Фоменко<sup>11</sup>. В «Чевенгуре» шум — это звучание леса или звук человеческого голоса, если для слушающего неважен смысл речи: «Захар Павлович молчал. Человеческое слово для него, что лесной шум для жителя леса, — его и не слышно» (5). Гул может быть звуком работающего механизма: «Ворота депо были открыты в вечернее пространство лета... в жизнь, которая может повторяться на ветру... в самозабвении риска и нежного гула, точно машины» (29); звуком церковного колокола: «...сторож в церкви звонил часы, и от грустного гула колокола мальчик заволновался» (19); или просто звуком ночи: «Копенкин слушал ровный гул зимней ночи и хотел, чтобы она благополучно прошла над советской землей» (99). Постоянные звуки жизни напоминают героям о том, что происходит вокруг, побуждают их к мыслям и действиям. В послереволюционные дни Захар Павлович долгое время не решается что-то предпринять, но жизнь вокруг полна самых разнообразных звуков, и он невольно прислушивается к ним: «Со станции иногда доносился гул эшелонов. Гремели чайники, и странными голосами говорили люди, как чужие племена.

— Кочуют! — прислушивался Захар Павлович. — До чего-нибудь докочуются» (41). В конце концов Захар Павлович отправляется вместе с Сашей искать «самую серьезную партию, чтобы сразу записаться в нее».

Способность слышать «звуки» мира — отличительная черта сокровенных платоновских персонажей, которым автор доверяет дорогие ему мысли. Все герои, которым автор сопереживает, — Захар Павлович, Гопнер, Копенкин, Чепурный, Кирей — внимательно прислушиваются к окружающим звукам. Чепурный, который всей душой любит пролетариат, даже наделяет звучание мира сакральной для него семантикой: «...он до-

гадывался, что *тот шум в пустом месте, который раздавался в ушах Чепурного на степных ночлегах, есть гул угнетенного труда мирового рабочего класса, день и ночь движущегося вперед на добычу пищи, имущества и покоя для своих личных врагов, размножающихся от трудовых пролетарских веществ*» (211). Саша Дванов в романе выступает не только как чуткий наблюдатель мира, но и как демиург: он слушает звуки и сам воспроизводит их: «возвращаясь с работы, Саша воображал себя паровозом и *производил все звуки, какие издает паровоз на ходу*» (38).

Иронически описываемые персонажи отмечены в «Чевенгуре» тишиной. Вот как описывается Алексей Алексеевич Полюбезьев: «Кто ходил рядом с этим стариком, тот знал, насколько он был душист и умилен, насколько приятно было вести с ним честные спокойные собеседования. Жена его звала батюшкой, *говорила шепотом*, и начало благообразной кротости никогда не преходило между супругами. Может быть, поэтому у них не рожались дети и *в горницах стояла вечная просушенная тишина*» (148). Обратим внимание на еще один знак авторской иронии — «душистость» героя. От героя не исходит ни шума, ни привычного человеческого запаха пота. Эти качества, которые могли бы считаться признаками святости (в том же абзаце говорится о запахе ситного хлеба, «*который непрерывно исходил с поверхности его чистого тела*»), в платоновской картине мира оцениваются отрицательно. И действительно, несмотря на внешнее сходство героя с ликом Николая Мерилкийского<sup>12</sup>, его святость — лишь видимость, и он готов принять власть, дающую ему житейское довольство: «Изучив статью о кооперации, Алексей Алексеич прижался душой к Советской власти и принял ее теплое народное добро». В этом Платонов близок Достоевскому, который несколько раз подчеркивает в «Братьях Карамазовых», что старец Зосима «провонял». Истинная святость и у Платонова, и у Достоевского определяется факторами не внешними, а внутренними.

Платоновские герои слышат «шум» не только в мире, но и внутри себя: «Кирей *стал слушать шум в своей голове и ожидать оттуда думы*» (198). Этот шум рождается помимо воли самого человека, как что-то внешнее ему, и героям самим интересно послушать его: «Но Копенкин не мог плавно проговорить больше двух минут, потому что ему лезли в голову посторонние мысли и уродовали одна другую до невыразительности, так что он *сам останавливал свое слово и с интересом прислушивался к шуму в голове*» (101).

Всякая созидательная деятельность для Платонова есть звучание, поэтому глагол «шуметь» может стать предикатом при нетипичном для него субъекте — «свет солнца»: «Копенкин добрался до него через полчаса, когда уже *свет солнца шумел по всему небу*» (145). Платонов объясняет, почему шумит солнце: «Дванов вышел из дому новым летом; воздух он

ощутил тяжелым, как воду, *солнце — шумящим от горения огня*, и весь мир свежим, едким, опьяняющим для его слабости» (58). Возможно, это «научное» объяснение: герой знает о химических процессах, происходящих внутри солнца, и это абстрактное горение ассоциируется с обычным шумным земным огнем. Может быть, здесь происходит перенос перцептивных модальностей — интенсивное зрительное ощущение (яркий свет солнца) описывается через интенсивное звуковое — шум от горения. А может быть, солнце у Платонова шумит просто потому, что работает — как дорогой сердцу писателя котел паровоза.

Мир в «Чевенгуре» не только шумит — он поет, поет свою песню. В своей прозе Платонов продолжает рассказ о «неспетой песне» мира, начатый им в стихах сборника «Голубая глубина». Поют птицы: *птицы, успевшие размножиться, пели среди строений и на телефонных столбах* (127); поют сверчки: *сверчок на завалинке попробовал свой голос и потом надолго запел* (27); поет ветер: *мертвое руно долины ныне слушало лишь безучастные песни ветра* (120). Звуки любимых платоновских механизмов тоже названы в романе пением: «Сквозь сонный, безветренный дождь что-то глухо и грустно запело — так далеко, что там, где пело, наверно, не было дождя и был день. Захар Павлович сразу забыл бобыля, и дождь, и голод — и встал. *Это гудела далекая машина, живой работающий паровоз*» (7); «А вам? — спросил Сербинов, *слушая отвлекающий голос паровоза, поющий о труде и спокойствии среди летнего мира*» (273). Даже музыка в платоновской картине мира поет: «Захар Павлович ударил по клавише — *грустное пение поднималось и улетало*» (10). Пение в художественном мире Платонова — момент высшего напряжения всех сил организма и высшего счастья, выражение восторга существования. «От скорости Копенкин чувствовал, как всплывает к горлу и уменьшается в весе его сердце. Еще бы немного быстрее, и Копенкин *запел бы от своего облегченного счастья*, но Пролетарская Сила слишком комплектна для долгой скачки и скоро пошла обычным емким шагом» (145). Лес после долгожданного дождя тоже счастлив и по-своему поет: «Утром было большое солнце, и *лес пел всю гущей своего голоса*, пропуская утренний ветер под исподнюю листву» (8). Лунный свет тоже может петь, когда ничто не мешает ему царствовать в мире: «... над степной пустотой земли светила луна своим покинутым, *задушевым светом, почти поющим от сна и тишины*» (245).

«Песенная» метафора используется Платоновым при описании звучания самой жизни. Для понимания внутренней логики платоновского повествования важно, кто именно слышит «песню мира». Ее слышит Саша Дванов, герой, всем сердцем сочувствующий, сопереживающий бытию: «Но Дванову *слышались в воздухе неясные строфы дневной песни, и он хотел в них вернуть слова*. Он знал волнение повторенной, умноженной на окружающее сочувствие жизни. Но *строфы песни рассеивались и*

*рвались слабым ветром в пространстве, смешивались с сумрачными силами природы и становились беззвучными, как глина. Он слышал движение, непохожее на его чувство сознания» (67). Душевные качества Саши дают ему возможность услышать послание мира, но он не может разгадать его и потому перестает слышать, строфы песни становятся «беззвучными, как глина». Таким образом, «слышать» для Платонова означает не только «воспринимать что-либо слухом», но одновременно воспринимать скрытые смыслы, которые несут людям звуки.*

Как и пение, музыка в художественном пространстве «Чевенугра» приобретает особое значение. Платоновским героям чуждо обычное эстетическое удовольствие от восприятия гармоничных звуков. Рожденные и воспитанные в семьях крестьян и мастеровых, они воспринимают музыку как чудо. Захар Павлович «сроду никакой музыки не слышал», и когда его зовут починить сломанный рояль священника, нарочно делает в инструменте дополнительную секретную полочку и каждый день ходит чинить этот рояль: «Захар Павлович не для попа сделал секрет и не для того, чтобы самому часто ходить наслаждаться музыкой: его растрогало противоположное — как устроено *то изделие, которое волнует любое сердце, которое делает человека добрым*» (10). Музыка для героев Платонова — друг и соратник, рассказ о будущем и революционный призыв. Музыка плачет о человеке, когда больше некому о нем поплакать: «С вокзала шел оркестр и играл печальную музыку — оказывается, несли остывшее тело погибшего Нехворайко. Дванову стало жалко Нехворайко, потому что *над ним плакали не мать и отец, а одна музыка*» (49). Музыка говорит с каждым человеком о том, что его волнует. Симону Сербинову, «усталому, несчастному человеку» музыка симфонического оркестра «...*пела о прекрасном человеке, говорила о потерянной возможности*». Влюбившись в Соню Мандрову, он вдруг видит в ней того самого «*прекрасного человека, о котором обещала музыка*» (268).

Интересна история музыки в Чевенгурской коммуне. Сначала среди чевенгурцев живет человек с гармоникой. Музыка гармоники описывается через восприятие одного человека — Копенкина. Он скучает в Чевенгуре по Саше и надеется в музыке найти утешение, но искусство не дает ответов на вопросы, и в душе у Копенкина остается лишь тоска: «На окрестности Чевенгура заиграла гармоника... Такую музыку Копенкин никогда не слышал — она *почти выговаривала слова, лишь немного не договаривая их, и поэтому они оставались неосуществленной тоской*.

— *Лучше б музыка договаривала, что ей надо, — волновался Копенкин. — По звуку — это он меня к себе зовет, а подойдешь — он все равно не перестанет играть» (231).*

Тайну этой музыки Копенкин объясняет тем, что в Чевенгуре нет коммунизма: «*При коммунизме он бы договорил музыку, она бы кончилась и он подошел ко мне. А то не договаривает — стыдно человеку» (231).*

Но затем гармонист исчезает из города вместе с гармошкой, и Чепурный приказывает *«заводить песни на церковных колоколах»*, потому что люди *«уже привыкли к музыке и не могут ждать»* (237). Звонарь вместо «Интернационала» играет на колоколах для чевенгурских коммунистов то, что умеет, — пасхальный благовест. Несомненно, в контексте романа важен мотив Пасхи как утра нового дня, воскресения к новой жизни. Но чевенгурцы воспринимают не мелодию, а сам звон колокола: *«Колокольная музыка, так же как и воздух ночи, возбуждала чевенгурского человека отказаться от своего состояния и уйти вперед: и так как человек имел вместо имущества и идеалов лишь пустое тело, а впереди была одна революция, то и песня колоколов звала их к тревоге и желанию, а не к милости и миру»* (237). Так звон пасхальной заутрени становится голосом революционной борьбы. Да и не только колокольный звон — хотя с уходом гармониста из Чевенгура ушло искусство, любой звук напоминает чевенгурцам об их далекой пока цели: *«В Чевенгуре не было искусства, о чем уже тосковал однажды Чепурный, зато любой мелодический звук, даже направленный в вышину безответных звезд, свободно превращался в напоминание о революции, в совесть за свое и классовое несбывшееся торжество»* (231). Звон колокола описан с точки зрения чевенгурцев — только в их восприятии пасхальная заутреня превращается в революционный призыв. Если звук гармони вызывал у Копенкина тоску, то звуки колокола призывают его к действию: *«После колокольной музыки Копенкин не стал ожидать чего-то большего: он сел верхом на Пролетарскую Силу и занял чевенгурский ревком, не встретя себе сопротивления»* (238). Музыка с ее неясным томлением ушла из Чевенгура, теперь все звуки говорят о нужном и важном, они сразу переходят в борьбу. Значит, в город пришел наконец коммунизм. Почему же классовое торжество названо «несбывшимся»? Возможно, чевенгурцы хотят бороться за пока несбывшееся торжество других представителей угнетенного класса. Можно интерпретировать эти слова и по-другому — с точкой зрения героев здесь соединяется точка зрения автора. Пасхальное утро обернется для героев несбывшейся надеждой и гибелью.

Из Чевенгура уходит не только искусство — из него уходит и природное пение, пение птиц:

«— История грустна, потому что она время и знает, что ее забудут, — сказал Дванов Чепурному.

— Это верно, — удивился Чепурный. — Как я сам не заметил! *Поэтому вечером и птицы не поют — одни сверчки: какая ж у них песня! Вот у нас тоже — постоянно сверчки поют, а птиц мало, — это у нас история кончилась! Скажи пожалуйста — мы примет не знали!»* (241)

Этот диалог можно анализировать слой за слоем. При внешней формальной логичности он внутренне абсурден — почему именно отсутствие

птиц служит приметой конца истории? И в то же время в этом есть своя сокровенная правда. От многообразия мира, от разноголосого птичьего пения и неясного, но волнующего душу искусства чевенгурская коммуна переходит к музыке-лозунгу и монотонному стрекоту сверчков. Это действительно конец истории, но не одного исторического периода, а жизни вообще. Ограничение разнообразия мира, пусть даже во имя самых чистых целей, несет гибель людям. Сами чевенгурцы жаждут музыки и пения. Они придумывают для себя песни. Яков Титыч *«пел заунывные песни шершавым голосом — песни он назначал для одного себя, замещая ими для своей души движение вдаль, но и для движения уже приготовил лапти — одних песен для жизни было мало»* (234). Кирей ночью, оставаясь в одиночестве, жжет газ и на упреки Чепурного отвечает так: *«— Я в темноте без музыки уснуть не могу, товарищ Чепурный... Я спать люблю на веселом месте, где огонь горит. Мне хоть муха, а — пусть жужжит»* (200). Здесь мы снова сталкиваемся с удивительной логикой платоновского художественного мира, где свет может быть без всяких объяснений приравнен к звуку. Так же легко меняются местами запах и звук: *«Иногда Чепурный входил в горницу, садился в сохранившееся кресло и нюхал табак, чтобы хоть чем-нибудь пошевелиться и прозвучать для самого себя»* (190). Чем объясняется возможность такой подмены в сознании и поведении героев, а на уровне языковой картины писателя — замена слов одного лексико-семантического поля словами другого? Один из возможных ответов на эти вопросы таков. Для платоновских героев нормальное состояние бытия — когда мир светел и тепл, когда он шумит и от него исходят родные запахи. Темнота, тишина, холод и отсутствие запахов их пугают — как аномалия, как признаки иного мира. Тепло, свет, звук и запах для чевенгурцев явления одного порядка, часть общей гармонии, и для восстановления утраченного равновесия в бытии могут заменять друг друга. Чепурный нюхает табак, чтобы «прозвучать», а Кирей оставляет на ночь свет, потому что не может спать без музыки.

Таким образом, перцептивная лексика играет в «Чевенгуре» важную роль. Запахи говорят о близости и родстве людей, о сокровенной сути человека, о матери и о родине, восстанавливают, казалось, давно забытые связи. Звуки означают, что жизнь идет и история продолжается, они напоминают героям о прекрасном и зовут их вдаль, а песня человека, паровоза или лунного света означает момент наивысшего напряжения сил и наивысшего счастья. Все эти многообразные ощущения объединяет одно — в них для платоновских героев заключается гармония мира.

---

<sup>1</sup> Роль музыки в творчестве Платонова отмечается, например, в работах: *Малыгина Н.М.* Эстетика А. Платонова. Иркутск, 1985; *Серафимова В.* Образ музыки в романе // Страна философов Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып.

3. М., 1999; *Евдокимов А.* Образы романа на страницах литературной критики писателя // Там же; *Вьюгин В.* Поэтика А. Платонова и символизм // Там же; *Роженцева Е.* Преодоление «кризиса гуманизма» («Король на площади» Блока и «14 красных избушек» А. Платонова) // Страна философов А. Платонова. Проблемы творчества. Вып. 5. М., 2003. Ситуация говорения в прозе А. Платонова подробно разбирается в работе Л.Г. Бабенко: *Бабенко Л.Г.* Функциональный анализ глаголов говорения, интеллектуальной и эмоциональной деятельности (на материале художественной речи А. Платонова): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д., 1980.

<sup>2</sup> *Дмитровская М.А.* Язык и мирозерцание А. Платонова: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1999.

<sup>3</sup> См.: *Малыгина Н.М.* Указ. соч.

<sup>4</sup> *Рубинштейн С.Л.* Основы общей психологии. СПб., 2002. С. 200.

<sup>5</sup> *Михеев М.Ю.* В мир А. Платонова — через его язык. М., 2003.

<sup>6</sup> *Риндисбахер Х.Д.* От запаха к слову: моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» // Ароматы и запахи в культуре. Т. 2. М., 2003.

<sup>7</sup> Ссылки на роман «Чевенгур» даны по изданию: *Платонов А.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М., 1998. В скобках после цитаты указан номер страницы.

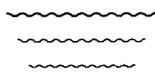
<sup>8</sup> *Геллер М.* Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1982.

<sup>9</sup> Об образе матери-земли у Платонова см: *Дмитровская М.А.* Указ. соч.

<sup>10</sup> *Попов К.* Идеино-художественная значимость слова (о слове *тишина* в произведениях А. Платонова «Котлован», «Ювенильное море», «Чевенгур») // Рус. яз. в СССР. 1991. № 3.

<sup>11</sup> *Фоменко Л.П.* Краски и звуки «Счастливой Москвы» // Страна философов Андрея Платонова. Проблемы творчества. Вып. 3. М., 1999.

<sup>12</sup> *Яблоков Е.А.* На берегу неба. СПб., 2001. С. 167.



# IV

---

*Диалози*



